Próximo lançamento
O Bom Fim do Shtetl: Moacyr Scliar
Gilda Salem Szklo

Professor universitário, dedicado especialmente à literatura latino-americana, David George aprendeu a valorizar em Mário de Andrade, Nelson Rodrigues ou Guimarães Rosa uma especificidade nacional que se liga a um universo de ficção hoje reconhecido em todo o mundo como um dos mais autênticos e criativos. O rigor da pesquisa faz que ele se fundamente em teóricos de peso, lastreando o raciocínio em seleta mas sólida bibliografia, que vai de Bakhtin a Jung, Mircea Eliade e Roland Barthes, entre outros.
O que atribui porém maior mérito a este trabalho, é que sendo o próprio autor também encenador, às voltas com os caminhos possíveis, mergulha sem timidez nos problemas enfrentados por Antunes, indicando as soluções técnicas por ele encontradas. Cenas ou achados das montagens, que permanece
mo para um crítico não af
em Grupo Macunaíma: Carn
inteligente. Detendo-se em
montagens representativas
Filho, David George realiz
ça em sua Coleção Debates
brasileiro.

CENTRAL 018145

debates

9 788527 300322

debates debates debates

GRUPO MACUNAÍMA: CARNAVALIZAÇ

20981
G47g
ed
k07

teatro

david george
GRUPO MACUNAÍMA: CARNAVALIZAÇÃO E MITO

30
EDITORA DA
EDITORA PERSPECTIVA

Grupo Macunaíma: Carnavalização e Mito

Coleção Debates
Dirigida por J. Guinsburg

Equipe de realização – Revisão: Mary Amazonas Leite de Barros;
Produção: Ricardo W. Neves e Fábio Martins

Reitor: Roberto Leal Lobo e Silva Filho
Vice-Reitor: Ruy Laurenti

Obra co-editada com a
EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Presidente: João Alexandre Barbosa

Comissão Editorial:

Presidente: João Alexandre Barbosa. *Membros:* Celso Lafer, José E. Mindlin, Luiz Bernardo F. Clauzet e Oswaldo Paulo Forattini.

david george

GRUPO MACUNAÍMA: CARNAVALIZAÇÃO E MITO

BIBLIOTECA
UFAC

AC000076003
Ex.07
CB018145

EDITORA PERSPECTIVA
25 Anos

EDITORA DA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

George, David, 1942
Grupo Macunaíma: carnavalização e mito / David George. – São Paulo : Perspectiva : Editora da Universidade de São Paulo, 1990. – (Coleção Debates).

ISBN 85-273-0032-X
1. Grupo Macunaíma 2. Teatro – Brasil I. Título. II. Série.

90-0150 CDD-792.0981

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil: Grupos teatrais: Artes da representação 792.0981
2. Brasil: Teatro: Artes da representação 792.0981
3. Brasil: Teatro: História e crítica 792.0981

Debates 230

Direitos reservados à
EDITORA PERSPECTIVA S.A.
Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3025
01401 - São Paulo - SP - Brasil
Telefone: 885-8388
1990

PARA BEATRIZ DE ARRUDA ZONIS

Este livro foi escrito sob o patrocínio do NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES (Estados Unidos). Recebemos conselhos valiosíssimos do professor Sábato Magaldi, e gostaríamos de agradecer, também, a ajuda de Edla Van Steen, Antunes Filho e o pessoal do CPT, Beatriz Zonis e Antônio Galvão Bueno.

SUMÁRIO

Prefácio – *Sábato Magaldi* 13
Grupo Macunaíma: Crônica, Ideologia e Método 17
Macunaíma 41
Nelson 2 Rodrigues 79
Augusto Matraga 123
Conclusão 149

PREFÁCIO

Uma das provas da maturidade do teatro brasileiro está no constante enriquecimento de nossa bibliografia especializada. Apesar das dificuldades de todo gênero, que atingem tanto a indústria editorial como o trabalho cênico, não se deixa de produzir bons livros e espetáculos. Este estudo do "brazilianista" norte-americano David George sobre a trajetória do Grupo Macunaíma vem ocupar posição de relevo entre as publicações nacionais, porque analisa em profundidade algumas das montagens mais significativas da última década.

Era natural que os ensaístas se preocupassem de preferência com a dramaturgia e o desempenho, pois nosso palco gravitava em torno deles, recente que é o fenômeno da encenação. Ainda que faltem exames sérios a respeito

da maioria dos autores e intérpretes brasileiros, pode-se afirmar que essa lacuna vem sendo preenchida em ritmo satisfatório. Agora começam a surgir as primeiras pesquisas a propósito de encenadores, numa seqüência temporal compreensível, pois o conceito de uma autoria do espetáculo, além da do texto, só se consolidou entre nós a partir da renovação empreendida nos anos quarenta pelo polonês Ziembinski. Precisamos alargar as preocupações para a arte dos cenógrafos, figurinistas, arquitetos e demais construtores do efêmero cênico.

Depois do livro *Teatro e Antropofagia* (São Paulo: Editora Global, 1985), em que tratou de *Macunaíma* sob a perspectiva do famoso manifesto de Oswald de Andrade, além de se ter debruçado sobre a memorável montagem de *O Rei da Vela*, feita por José Celso Martinez Corrêa no Teatro Oficina, David George dá prosseguimento ao bem-vindo interesse pelo palco brasileiro escrevendo sobre Antunes Filho e o Grupo Pau Brasil, logo rebatizado com o nome da rapsódia emblemática de Mário de Andrade, o primeiro êxito e ponto de partida para uma nova fase de realizações.

David George não mostra, em nenhum momento, a visão do estrangeiro, que vê a realidade brasileira com olhos superiores ou condescendentes. A intimidade com a nossa língua se estende ao campo do teatro e, mais do que isso, cabe reconhecer que ele se sente motivado por sincero amor. A admiração por Antunes é verdadeira e, não lhe faltando as referências internacionais, David sabe situar o encenador no contexto da atual vanguarda.

Professor universitário, dedicado especialmente à literatura latino-americana, David aprendeu a valorizar em Mário de Andrade, Nelson Rodrigues ou Guimarães Rosa uma especificidade nacional que se liga a um universo de ficção hoje reconhecido em todo o mundo como um dos mais autênticos e criativos. O rigor da pesquisa faz que

ele se fundamente em teóricos de peso, lastreando o raciocínio em seleta mas sólida bibliografia, que vai de Bakhtin a Jung, Mircea Eliade e Roland Barthes, entre outros.

Além de compulsar jornais, que fornecem a imagem viva de um acontecimento, o ensaísta se consagra à tarefa de entrevistar personalidades, envolvidas no objeto de sua pesquisa, e capazes, portanto, de desvendar aspectos do ato criador que passam despercebidos nas resenhas públicas. Surpreender o processo aguça-lhe o exercício crítico, embebido de sutileza e ambigüidade.

O que atribui mérito maior ao livro de David, porém, é que sendo ele próprio encenador, às voltas com os caminhos possíveis, mergulha sem timidez nos problemas enfrentados por Antunes, indicando as soluções técnicas por ele encontradas. Cenas ou achados das montagens, que permaneceriam despercebidas para um leigo e mesmo para um crítico não afeito a certos segredos do palco, encontram neste livro uma explicação sensível e inteligente.

O autor deixou deliberadamente de lado *Romeu e Julieta*, por estar interessado apenas na adaptação/encenação de textos brasileiros. E o livro não alcança, também, *Paraíso Zona Norte*, a mais recente criação de Antunes, que reúne *A Falecida* e *Os Sete Gatinhos*. *A Falecida* não estreara em *Nelson Rodrigues O Eterno Retorno* e *Os Sete Gatinhos* foi a primeira peça a ser suprimida do espetáculo, seguindo-lhe *Beijo no Asfalto*, para o encenador chegar à forma definitiva de *Nelson 2 Rodrigues*, composto por *Álbum de Família* e *Toda Nudez Será Castigada*. O novo tratamento de *Os Sete Gatinhos*, que surpreendeu, pela violência insuspeitada, em *Paraíso Zona Norte*, revela que Antunes Filho guarda intacta a ousadia experimental e merece, por isso, a homenagem que lhe presta David George.

O livro se concentra na produção dos Grupos Pau Brasil e Macunaíma, isto é, no momento em que Antunes

abandona o sistema empresarial de rotina e assume o risco de uma autoria completa do espetáculo, embora utilizando a adaptação de textos de outros escritores. David George não pretendeu realizar um estudo de toda a carreira do encenador, iniciada na década de cinqüenta, projetando-o, bem antes da estréia de *Macunaíma*, como um dos nossos melhores diretores. Antunes já se consagrara com *O Diário de Anne Frank, Plantão 21, A Megera Domada, Bonitinha, Mas Ordinária, Peer Gynt, Blackout, A Cozinha, Corpo a Corpo* e *Em Família*. A paixão da pesquisa marcava as suas montagens de resultados discutíveis, a exemplo de *Vereda da Salvação, Yerma* e *Esperando Godot*. Se quisesse permanecer num repertório comercial ou num esquema rotineiro de produção, Antunes seria um dos nossos artistas mais confiáveis e realizados, sob o prisma da bilheteria. É admirável, assim, que tenha rompido com um passado de êxito, para ingressar na aventura do desconhecido. Quando a maioria das pessoas passa da audácia da juventude para a comodação da velhice, Antunes deciciu cumprir trajetória inversa: consagrado na mocidade, abandonou a segurança e deu o grande salto, homem maduro. Quem tem essa coragem, que subentende até desprendimento material, justifica o mergulho em sua obra, como fez o ensaísta norte-americano.

Enfeixando análise minunciosa e fundamentada de três montagens importantes, devidas a um só encenador, este livro torna-se pioneiro em nossa bibliografia. Será óbvio concluir, portanto, que o nome de David George se associa, em definitivo, à História do Teatro Brasileiro.

Sábato Magaldi

1. GRUPO MACUNAÍMA: CRÔNICA, IDEOLOGIA E MÉTODO

O Grupo de Teatro Macunaíma é a equipe brasileira mais consagrada dos últimos dez anos, dentro e fora do país. Só em 1987, por exemplo, o espetáculo *Macunaíma* foi premiado como melhor criação no Festival de Teatro Internacional de Montreal, e o Centro Latinoamericano de Creación y Investigación Teatral (CELCIT), de Caracas, outorgou o Prêmio Ollantay 1987 a este "elenco de prolongada y creativa trayectoria, que se ha convertido en representativo del moderno teatro brasileño; y expresión relevante del teatro latinoamericano, rescatando raíces y pasado, colocándolos en función de un presente renovador"[1]. Queremos, pois, iniciar pela crônica das ex-

1. Carta assinada por Luis Molina López, diretor do CELCIT, 14.12.87.

periências e dos métodos teatrais que auguraram tão importantes prêmios, para depois analisar as montagens da companhia.

A crônica começa com o fundador e líder, "um diretor que se tornou especialista em esmiuçar até o último detalhe os segredos da encenação teatral"[2]. José Alves Antunes Filho nasceu em 1929 no Bixiga, o bairro de São Paulo onde nasceu também o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), primeira companhia profissional moderna da cidade, e que se transformou num padrão das artes cênicas, não somente para São Paulo mas para o país inteiro. E foi justamente no TBC, que o Antunes, como é chamado hoje em dia, receberia sua formação de diretor. Lá, com a recomendação do emérito crítico e animador teatral Décio de Almeida Prado, ele passou dois anos (1950-1952) como assistente dos grandes diretores – todos estrangeiros, diga-se de passagem – do TBC: Adolfo Celi, Zbigniev Ziembinski, Luciano Salce, Flaminio Bollini e Ruggero Jacobbi. Dirigiu, como profissional, pela primeira vez, em 1954, encenando *Weekend* de Noel Coward, com a Companhia Nicete Bruno. Nas décadas de 50, 60 e 70 montaria inúmeras peças. Entre as montagens de Antunes Filho nesse período figuram: *Diário de Anne Frank*; *Plantão 21*, de Sidney Kingsley; *Yerma* e *Bodas de Sangue*, de Federico García Lorca; *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade; A *Megera Domada*, de Shakespeare; *A Falecida* e *Bonitinha, mas Ordinária*, de Nelson Rodrigues: *Peer Gynt*, de Ibsen; *Black-Out*, de Frederick Knott; *A Cozinha*, de Arnold Wesker; *Corpo a Corpo* e *Em Família*, de Oduvaldo Vianna Filho; *Esperando Godot*, de Beckett; *Quem tem Medo de Virginia Woolf?*, de Albee. Ganhou dezenas de prêmios como diretor de teatro, e dirigiu um filme, também premiado,

2. "O vendaval Antunes", *IstoÉ*, 25.4.84, p. 43.

Compasso de Espera, além de inumeráveis peças para a TV Cultura. Sofrendo "um bloqueio no trabalho (...), foi obrigado a afastar-se do palco"[3]. Felizmente, para Antunes e para o universo teatral, ele teve a oportunidade, em 1977, de dar um curso para atores baseado no tema "Macunaíma", sob o patrocínio da Comissão de Teatro da Secretaria Estadual de Cultura. Antunes explicou a Sábato Magaldi ("Consagração") que "foi uma cartada decisiva. Ou voltaria a reencontrar a fé no teatro, ou me encaminharia para a tevê ou para um teatro digestivo". Amália Zeitel, a então presidente daquela Comissão, nos forneceu os detalhes sobre o curso[4]:

> No ano de 1977, o Sindicato dos Atores propôs a organização de cursos de teatro para atores e diretores, a fim de mantê-los atualizados. Em outubro desse ano, o Antunes veio à Comissão e nos pediu uma verba de 500 mil cruzeiros, uma importância muito grande na época, para fazer um curso de formação de atores, centralizado no tema "Macunaíma". Se tudo funcionasse bem, eventualmente nasceria um espetáculo teatral. Antunes nos explicou que iria trabalhar pelo menos três meses, com vinte atores. Dado o seu mérito como diretor, concedemos a verba, que seria administrada pelo Sindicato dos Atores. Antunes iniciou o trabalho no Teatro São Pedro, que era sublocado naquela época pela Comissão de Teatro. Eu comecei a acompanhar os ensaios a partir de dezembro/janeiro, e já estava montada uma estrutura de peça, de uma beleza extraordinária. Ao aproximar-se a fase de produção do espetáculo, a Secretaria dispôs novas verbas. O Estado, então, acabou se tornando o produtor do espetáculo, a única vez que isso aconteceria.

Macunaíma

Macunaíma é, sem dúvida, um fenômeno teatral brasileiro sem precedentes. A versão original, de quatro ho-

3. Sábato Magaldi, "Antunes Filho: A Consagração", *O Estado de S. Paulo*, 1981.

4. Entrevista com Amália Zeitel, São Paulo, 4.10.83.

ras e meia[5], junto com as remontagens mais sintéticas, de três horas, tiveram 876 apresentações, desde sua estréia em São Paulo no dia 15 de setembro de 1978, até a última apresentação, no dia 5 de julho de 1987, em Atenas. Isto é, *Macunaíma* teve uma das carreiras mais longas na história do teatro brasileiro. O espetáculo percorreu trinta cidades brasileiras e sessenta e sete estrangeiras – algumas mais de uma vez – de dezessete países: Venezuela, México, Canadá, Estados Unidos, Israel, Austrália e dez nações européias. Sua primeira turnê, em 1979 e 1980, foi a várias cidades brasileiras, a Nova York – onde participou no anual Festival de Teatro Latino-americano de Joseph Papp –, a Washington e a catorze cidades européias. Posteriormente, *Macunaíma* viajou pelo Brasil e pelo exterior todos os anos, de 1980 a 1987. Os críticos, nacionais e estrangeiros, não medem palavras ao elogiar o "milagre" levado ao palco pelo Grupo de Arte Pau-Brasil e o posterior Grupo de Teatro Macunaíma.

A Crítica

Yan Michalski afirma:

Bastaria um único espetáculo – *Macunaíma* – para conferir à temporada paulista (de 1978) o rótulo de excepcional: pela primeira vez em onze anos (desde a estréia de *O Rei da Vela*) recebíamos um impacto difícil de ser avaliado de imediato, mas a respeito do qual se podia dizer logo na saída do teatro que se tratava de uma iniciativa destinada a figurar como um marco histórico nos anais da cena brasileira[6].

Ou então Antônio Mercado, citado por Yan Michalski (*Teatro sob Pressão*, p. 76):

5. Na fase da pré-estréia, nas apresentações especiais para a classe teatral, o espetáculo tinha quase sete horas de duração.

6. *O Teatro sob Pressão: Uma Frente de Resistência*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985, p. 75.

A escritura cênica de *Macunaíma* realiza uma síntese extraordinária de *media* diversos(...) de teatro popular, pesquisa erudita e experimentação de vanguarda; de diferentes linguagens, estilos e tendências(...). O que nos surpreende é que de tudo isto não resulta algo "sem nenhum caráter", como o herói da estória, mas justamente o contrário(...).

Ilka Marinho Zanotto escreve na reportagem "Macunaíma, um milagre teatral":

Macunaíma (...) despede-se de São Paulo porque vai à olimpíada fazer tremer Los Angeles nas bases. Duvidaram muito e ele volta com a medalha de ouro da malandragem mundial (...). *Macunaíma* é, pois, um milagre teatral que cumpre a função de jogo aberto com a platéia.

Participar do imaginário recriado em cena a cada noite (...) é experimentar o maravilhoso[7].

Mariângela Alves Lima faz uma avaliação do significado nacional e internacional da encenação:

É no mínimo curioso que um herói tão brasileiro, índio, preto e branco, possa dialogar com as mais diversas nacionalidades (...). O herói não faz apenas a trajetória de um país, mas a trajetória de uma civilização. A partir desse ponto é o teatro que se incumbe de traduzir para uma linguagem universal a universalidade do tema (...). Não faz sucesso porque *é tão bom quanto* outros espetáculos produzidos pelo mundo afora. E também não faz sucesso porque é *exótico*. É um trabalho que tem autonomia para comunicar-se porque põe em cena os sonhos, as experiências e o humor de espectadores das mais diferentes origens[8].

Os críticos estrangeiros compararam Antunes Filho com os grandes diretores mundiais de teatro e cinema: Robert Wilson, Peter Brook, Fellini, Buñuel. Eis uma seleção da crítica internacional que aparece no programa de 1984: de Nova York, "Um trabalho que triunfa sobre a duração (...) e sobre a língua (...) para transmitir um raro

7. *O Estado de S. Paulo*, 15.6.84.

8. "A fábula do peregrino", do programa do "Rodízio" de 1984.

empolgamento teatral (...), uma viagem de aventura, alegria e desespero (...) como a de Peer Gynt (...)"; de Bonn, "eletrizante reação do público, incondicionalmente entusiasmado."; de Paris, "São belos, esses mágicos do palco. Cada noite, o público faz de *Macunaíma* um triunfo."; de Milão, "Um teatro extraordinariamente rico e solar, obtido com meios bastante simples. A platéia aplaude freneticamente."; de Caracas, *Macunaíma* (...) foi a maior surpresa estética do certame artístico que fez de Caracas um cenário do mundo"; de Londres, "a mais estranha e exuberante atração que o teatro Lyric Hammersmith já apresentou"; de Madri, "*Macunaíma* é, para o teatro, o que *Cem Anos de Solidão* é para o romance"; de Guanajuato (México), "*Macunaíma* abre e fecha, inicia e esgota um caminho para o teatro latino-americano"; de Adelaide (Austrália), "Nada semelhante apareceu em nenhum festival desde a *Conférence des Oiseaux* de Peter Brook (...)".

As críticas mais recentes não são menos encomiásticas (as traduções são nossas). Robert Lévesque escreve em *Le Devoir* de Montreal (29/5/87), "Pena dos que não tenham assistido a Macunaíma no Monument National terça ou quarta-feira. O mais belo espetáculo de teatro (digamos, a mais bela festa de invenção) visto até hoje no FTA (...)". O *Los Angeles Herald* (11/7/84) compara a encenação com "os romances de Gabriel García Márquez e Julio Cortázar e as ficções de Jorge Luis Borges". Francisco Rotger escreve em *El Día* de Baleares (19/4/87) que é "um dos mais importantes espetáculos – no sentido mais total da palavra – da última década. Assim o considerou também o público que (...) ao finalizar a apresentação aplaudiu até o desmaio".

Mais adiante, faremos a comparação de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, com *Os Lusíadas*, em função dos conceitos de Carnavalização e Realismo Grotesco, do crítico russo Mikhail Bakhtin, visando demonstrar que a rapsódia modernista se poderia considerar uma paródia épica, e examinaremos a relação das teorias de Bakhtin com a cultura popular/folclórica do Brasil e daí com a adaptação teatral de Antunes Filho. O diretor utiliza um método coletivo de encenação fundamentado nos blocos de carnaval; isto é, ele estende esse modo carnavalesco para incluir toda a coreografia da equipe e para expressar cenicamente as mais variadas facetas da realidade brasileira.

Nelson Rodrigues

O elenco, já com novos elementos, começou os ensaios para *Nelson Rodrigues* em 1980, após a primeira turnê. Para custear o trabalho, o Grupo de Teatro Macunaíma – como agora se chamaria em função do enorme sucesso da encenação inicial – continuou viajando com *Macunaíma*, sobretudo pela periferia de São Paulo e pelo interior do Brasil. E recebeu verbas adicionais da Comissão de Teatro, além do uso do Teatro São Pedro. Antunes ensaiou *Nelson Rodrigues* por quinze meses, pouco tempo na realidade, porque foi preciso o "ensino do bê-á-bá; a interpretação, a vocalização, a fonoaudiologia, a expressão corporal e muito trabalho teórico". Tudo isso consumiu "mais da metade do tempo. Posso dizer que ensaiei realmente as quatro peças a partir de novembro [de 1980]". (Antunes Filho, citado em "Consagração")

O diretor começou a trabalhar com os conceitos do inconsciente, pelos quais se interessara desde que vira, na década anterior, uma encenação de Robert Wilson. A visão arquetípica teria para Antunes vários propósitos, entre os quais, o de desfazer a imagem de Nelson Rodrigues como autor de comédias de costumes. Tal proposta lhe valeu esta crítica de José Celso, diretor do Teatro

Oficina: "ele refina e elabora a tradição colonial instaurada no Brasil via Teatro Brasileiro de Comédia (...). Ele traduziu Nelson Rodrigues para o alemão e o italiano, cortando dele justamente a sua força: o lado da piada e do gozo" ("Vendaval"). A objeção de José Celso, diga-se de passagem, fundamenta-se na ficção, perpetrada por Augusto Boal e outros, de que o TBC teria destruído o "autêntico" teatro popular, cuja máxima representação eram as comédias de costumes encenadas por Procópio Ferreira. Na verdade, a comédia de costumes já se tornara uma fórmula desgastada bem antes da criação do TBC.

Antunes queria revelar, na obra rodriguiana, níveis mais profundos do que o simples "gozo", através das teorias de Mircea Eliade e Carl Jung; isto é, o mito do eterno retorno e os arquétipos do inconsciente coletivo. E norteou os ensaios do espetáculo, que se chamaria *Nelson Rodrigues o Eterno Retorno* , em função dessas teorias, testando várias peças do autor. A intenção do grupo era de montar seis obras: *A Falecida, Álbum de Família, Os Sete Gatinhos, Boca de Ouro, Beijo no Asfalto* e *Toda Nudez será Castigada*. Mas, motivado pela encenação extensa demais, o elenco iniciou o processo doloroso de cortar peças já ensaiadas. As primeiras a serem eliminadas foram *Sete Gatinhos* e *Beijo no Asfalto*, e o espetáculo teria três horas, aproximadamente.

Amália Zeitel (entrevista) nos explicou o processo que levou à versão original do espetáculo. Nos ensaios de *Nelson Rodrigues*, faziam-se laboratórios "que suscitariam Nelson Rodrigues mas não necessariamente o próprio. Quer dizer, buscava-se desenvolver uma criatividade de todos os lados, e a partir desses *workshops* foram nascendo muitas das cenas de um visual belíssimo". Por isso, "o espetáculo era tão longo, porque tudo que tivesse alguma qualidade era incluído". Só muito mais tarde o diretor cortou diversas cenas, "senão seria um espetáculo

de quinze horas. O trabalho de corte também foi feito coletivamente, ficando a essência dos textos de Nelson".

Além da crítica relacionada com a comédia de costumes, nem todos concordaram com a aplicação a Nelson Rodrigues dos arquétipos junguianos e da teoria do mito do eterno retorno, de Eliade. Nas palavras de Sábato Magaldi, o "espetáculo conservou (...) as peças que não caracterizam especificamente o mito do eterno retorno". A segunda objeção do crítico foi de que Antunes modificou a última cena apocalíptica de *Álbum*, acrescentando uma "festa nupcial [e] um carrinho de bebê". A resposta de Antunes: "O desfecho não pertencia àquelas peças, sem dúvida, mas ao conteúdo mental do dramaturgo. Isso é o que ele chama de 'a miragem' de Nelson (...)". E citando o diretor; "Posso ter liberdade e emprestar a miragem das outras obras. Meu propósito não era apenas o da encenação de algumas peças de Nelson, mas a descoberta de seu universo profundo. Como artista, tenho o direito de abrir mão da especificidade de uma peça determinada, em benefício da visão global". E o crítico conclui: "Com essa explicação, estávamos entendidos"[9].

Amália Zeitel, que foi assistente de direção para a montagem, nos revelou a interpretação da dimensão arquetípica que surgiu nos ensaios:

> Havia um conflito grande dentro do Antunes entre o Nelson crítico da nossa sociedade e o aspecto arquetípico de sua obra. Ao tirar a obra do Nelson desse cotidiano burguês, corriqueiro, o leitor/espectador é transportado para um mundo muito maior e universal, e o grande dramaturgo brasileiro passa a ser visto como um grande dramaturgo universal. Mas o Antunes não podia deixar de ser um homem do seu tempo e de querer trazer também essa crítica do cotidiano. Por isso, o trabalho dele se integrou nestas duas facetas. Como é que o Antunes trouxe o arquetípico

9. Sábato Magaldi, *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*, São Paulo, Editora Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 171.

para o palco, dentro de uma ação que está contida, marcada, limitada e delimitada pelo próprio texto do dramaturgo? Através das imagens, das músicas e do *kitsch*. Toda uma pesquisa que nós fizemos do *kitsch* mostrou realmente o aspecto arquetípico da nostalgia do passado, do sabor daquela dimensão mais vulgar, pobre e saudosista da nossa cultura. No *Álbum de Família*, por exemplo, a roupa dos atores é do início do século, onde começa a ação, e permanece a mesma roupa durante toda a apresentação apesar de que correm os anos. É como se um narrador contasse a vida dos filhos, como foram crescendo, mas na sua imaginação nada mudou. No caso de *Toda Nudez*, a presença das meninas no palco, com seus bonecos e trancinhas, representa os traumas infantis da prostituta Geni; isto é, ela ficou uma menina, sem condição de poder crescer e experimentar o prazer da maturidade.

O resultado disso tudo foram *Nelson Rodrigues o Eterno Retorno* e sua posterior versão sintética, *Nelson 2 Rodrigues* –, conservando apenas *Álbum* e *Nudez* –, que tiveram 235 espetáculos, desde a estréia em São Paulo no dia 6 de maio de 1981, até a última apresentação em Madri, no dia 13 de março de 1985. *Nelson Rodrigues* percorreu três cidades brasileiras, além de São Paulo, e três países estrangeiros: Alemanha, Inglaterra e Espanha.

A Crítica

Mariângela Alves Lima, no programa do "Rodízio" (1984), escreve:

> *Nelson 2 Rodrigues* celebra (...) o dom de falar além da consciência para criar um diálogo entre a cena e as imagens mais profundas do inconsciente do espectador (...). O que está no inconsciente e não pode ou não sabe expressar-se encontra no teatro o alívio da interlocução. Enfim o teatro tem o dom de representar os nossos sonhos sem alterar-lhes a substância.

Jefferson Del Rios:

> A poesia da montagem está na transformação de duas peças numa seqüência de cenas em que o patético se confunde com o lírico e o irremediavelmente sórdido repassado de devaneios. A luta entre a escuridão e a leveza da alma humana montada num embate de cores negras e brancas. Xadrez da vida e da morte. Horror e valsa, inocência perdida e eternamente sonhada. Nelson Rodrigues e Antunes Filho juntam suas violências para, no fim, mostrarem uma arte romântica[10].

São esfuziantes os elogios de Clóvis Garcia: "(...) obra cênica perfeita (...), grande prazer estético (...), grande realização cênica (...), num espetáculo que toma totalmente o espectador, não nos permitindo nenhuma restrição"[11].

Eis um *pot-pourri* de fragmentos da crítica alemã e inglesa, de 1982, reproduzida no programa de 1984: "Desta vez foi mais difícil, pois faltava ao segundo espetáculo (...) a fantasia arrebatadoramente furiosa do espetáculo mítico *Macunaíma* (...). Mas os aplausos, na sala totalmente cheia, foram novamente intensos para os excelentes atores e para a endiabrada encenação de Antunes Filho" (Berlim); "Poderia ser modelo exemplar, também para o teatro alemão, a maneira como Antunes Filho e seu grupo enriquecem o 'teatro pobre' com o seu refinado e expressivo estilo imaginativo, como desenvolvem, apenas com poucas cadeiras e mesas, espaços cênicos" (Munique); "Novamente a magnífica perícia de palco de Antunes Filho, que transmite ironias que não necessitam de tradução" (Londres); "(...) a disciplina e a produção visualmente divertida (...) é um deleite constante [e] a elegância suntuosa e o detalhe social perspicaz aproximam-se muito do efeito de um filme de Visconti" (Londres).

Em continuação, estudaremos a versão sintética do espetáculo, focalizando, no caso de *Álbum de Família*, o universo mítico-arquetípico, em que as personagens habitam um espaço atemporal, fora da sociedade, da lei, da

10. "As sombras de Nelson Rodrigues", *Folha de S. Paulo*, 11.5.84.
11. "Nelson Rodrigues numa Grande Concepção Teatral", 30.5.84.

história, e o clã de Jonas simboliza a família primordial, *ab origine*, e tentaremos explicar como na encenação são utilizadas as teorias de Mircea Eliade sobre o mito do eterno retorno característico das sociedades arcaicas.

Aplicam-se, também, os arquétipos formulados por Carl Jung, por exemplo, o *animus*, símbolo paterno, o homem dentro da mulher, e a *anima*, que corresponde à mãe e proporciona à personalidade masculina certas características "femininas". Na encarnação negativa, o *animus* e a *anima* são capazes de ser demônios de morte, como é o caso de Jonas e Senhorinha, ao devastarem a vida de seus filhos. Examinamos *Toda Nudez* em função das paixões mórbidas, do potencial mortífero da obsessão sexual, que leva ao desfecho trágico. Acreditamos que podem ser descobertas também nesta obra as dimensões arquetípicas do inconsciente. Serginho, por exemplo, está preso nas garras da *anima* negativa, que aparece na forma do fantasma da mãe dele.

No aparato cênico, expressam-se os profundos níveis arquetípicos e míticos dos textos de Nelson Rodrigues através das procissões, no caso de *Álbum*, e, em *Toda Nudez*, através da técnica cinematográfica da montagem. Antunes cria um metateatro, uma dimensão claramente distanciadora que coloca as personagens e a platéia *dentro do prostíbulo* de Geni. Ao mesmo tempo, o tema do tango constitui um anti-ritual, parodiando as cerimônias litúrgicas de renovação, já que é dançado no ambiente estéril do bordel.

Romeu e Julieta[12]

O Serviço Social do Comércio, que começou a patrocinar o trabalho do Grupo Macunaíma a partir de 1982,

12. Interessados unicamente na adaptação/encenação pelo Grupo Macunaíma de textos brasileiros, não tratamos neste livro de *Romeu e Julieta*.

investiu 100 milhões de cruzeiros na encenação de *Romeu e Julieta*, e concedeu, para uso permanente da companhia, o Teatro Anchieta. A peça foi ensaiada por dezesseis meses, suscitando diversas versões. Por exemplo, "o coro hoje composto por mocinhas de branco já foi todo ele ocupado por velhotas tremelicantes em trajes negros" ("Vendaval"). O resultado foi um espetáculo –, de um ato de uma hora e quarenta minutos – que foi apresentado 123 vezes, desde sua estréia em São Paulo, no dia 26 de abril de 1984, até a última apresentação em Munique, no dia 9 de junho de 1985, percorrendo quatro cidades brasileiras e nove cidades na Espanha e Alemanha.

Antunes fundamentou a concepção do espetáculo num trecho de *Fragments d'un Discours Amoureux*, de Roland Barthes:

> O discurso amoroso é hoje em dia de uma extrema solidão. Esse discurso talvez seja falado por milhares de pessoas (quem sabe)?, mas não é sustentado por ninguém; foi completamente abandonado pelas linguagens circunvizinhas: ou ignorado, depreciado, ironizado por elas, excluído não somente do poder, mas também de seus mecanismos (ciências, conhecimentos, artes). Quando um discurso é dessa maneira levado por sua própria força à deriva do inatual, banido de todo espírito gregário, só lhe resta o lugar, por mais exíguo que seja, de uma afirmação (citado no programa do "Rodízio").

A ideologia antidogmática de Antunes assim se relaciona com as teorias de Barthes sobre o discurso do poder, e sua antítese, o discurso amoroso: "Na última fase de sua vida, Barthes utilizava com freqüência o qualitativo 'amoroso' para designar várias práticas pessoais: a viagem, a escuta, o ensino, mas sobretudo a escritura". Poder-se-ia acrescentar, no caso da montagem de *Romeu e Julieta*, o teatro. "Optando por um discurso de tipo amoroso (...), Barthes combatia as ferozes 'máquinas de

pensamento': os discursos da Certeza, da Arrogância e do Triunfo"[13].

Antunes explica desta maneira a ligação entre o discurso amoroso e a obra da Shakespeare: "*Romeu e Julieta* é um canto subterrâneo contra os estereótipos, contra as normas e os poderes autoritários". E aplica a teoria de Barthes concretamente: "Juntamos a nostalgia da perda dos Beatles com a nostalgia de Romeu e Julieta". Essa relação de diferentes épocas e gênios criadores se explica assim: "Tanto Shakespeare como os Beatles começaram em um gênero da juventude – a poesia apaixonada de amor e sexo – e mergulharam sem esforço em toda a comédia humana como era entendida em suas respectivas épocas"[14].

As seguintes músicas dos Beatles foram incluídas na encenação: *Here comes the sun* (Abertura); *Help* (briga entre os Montecchio e os Capuleto); "Blackbird" (primeira entrada de Romeu); *Your mother should know* (primeira entrada de Julieta); *Helter Skelter*, *Piggies* e *All You need is love* (cena do baile); *Good morning* (primeira cena do Frei com Romeu); *When I'm sixty four* (cenas da Ama); *Golden slumbers* (o casamento); *The fool on the hill* (morte de Mercúrio); *She's leaving home* (cenas do balcão, da morte de Julieta e do mausoléu); *Eleanor Rigby* (corrida de Julieta pelas ruas da cidade); *Lucy in the sky with diamonds* (enterro de Julieta); *With a little help from my friends* (final).

A crítica, mais uma vez, não poupou elogios:

Como sentir, em 1984, no Brasil, o pulso acelerado e a respiração ofegante de adolescentes que se conheceram em Verona,

13. As citações neste parágrafo são tiradas de "Amor e Poder", Leyla Perrone-Moisés, programa do "Rodízio".

14. As citações neste parágrafo são tiradas das seguintes fontes, respectivamente: "Centro de Pesquisa Teatro, SESC Vila Nova, 1983", Antunes Filho, Programa do "Rodízio"; Edmar Pereira, "Antunes Filho em dose tripla", *Jornal da Tarde*, 26.4.84; "To be (atles) or not to be (atles)", Milton Okun, Programa do "Rodízio".

em plena Idade Média? Ignorando a reverência e a solenidade com que os clássicos europeus costumam ser tratados nos trópicos, a nova feição do eterno *Romeu e Julieta* (...) está impregnada de um doloroso frescor (...). Sem cenário, o espetáculo sugere salões, vielas medievais, alcovas e bosques recorrendo unicamente a figurinos e a certas mágicas, que Antunes é capaz de fazer com ingredientes tão simples quanto um monte de papel picado, uma escada de pedreiro e flores de jornal. ("Vendaval").

Como em *Nelson Rodrigues* e *Macunaíma*, notam-se em *Romeu e Julieta* duas características fundamentais do estilo Antunes de fazer teatro. Primeiro, o diretor consegue, mesmo trabalhando sem cenários – apenas jogando com as massas de atores ou com materiais tão rudimentares como bolas de papel que desabam sobre o palco –, transformar seu espetáculo numa festa para os olhos. Segundo – e de maneira à primeira vista paradoxal, para que m valoriza tanto a parte plástica do espetáculo –, Antunes trabalha num regime de tal concentração, tal ênfase nos significados fundamentais da peça, que o texto, em suas mãos, ressurge em toda sua essencialidade[15].

Mas a crítica definitiva, como sempre, a nosso ver, cabe a Sábato Magaldi;

A poesia da obra escrita agora, a verdade de sentimentos permanentes, a pulsação de personagens nossas contemporâneas são algumas das emoções transmitidas por *Romeu e Julieta* (...). Antunes Filho despiu a tragédia de Shakespeare da erudição fria com que os especialistas a sobrecarregaram, para recriá-la na sua essência. O público não recebe uma lição, mas identifica os males que por toda parte tolhem a liberdade humana de amar e existir (...). Quais os alicerces em que se fundou a magia do espetáculo? Inventariados os vários motivos, salta ao primeiro plano, para mim, a escolha dos protagonistas. Não consigo imaginar alguém que tenha o encanto, o formato do rosto (saído de uma imagem medieval), a pureza e a determinação de Giulia Gam para viver o papel de Julieta (...). A adaptação livre de Antunes é outro fator decisivo para o êxito do espetáculo (...). Antunes, sem falsear o sentido e a condução da história, enxugou o texto de tudo que não fosse absolutamente indispensável [e apreendeu os] valores fundamentais da tragédia[16].

16. "Romeu e Julieta, em uma Recriação Superlativa de Antunes Filho", *O Estado de S. Paulo*, 17.4.84.

15. "Milagres da Criação", *Veja*, 25.4.84.

Rodízio

Em 1984 o Grupo Macunaíma instituiu o sistema de "rodízio", com um repertório de três peças – *Nelson 2 Rodrigues*, *Macunaíma* e *Romeu e Julieta* – alternando-se em dias sucessivos, os atores fazendo papéis diferentes nas três montagens. O sistema proporcionou formação e flexibilidade em vários estilos de representação e caracterização. Com o "rodízio", a equipe tentou criar um sistema comum nos Estados Unidos e na Europa, mas raríssimo no Brasil; isto é, o público é incentivado a comprar ingressos antecipadamente, o que significa uma grande vantagem financeira, uma espécie de investimento de capital no futuro do teatro. "A formação em painel de três encenações diz muito sobre o projeto do (...) Grupo Macunaíma. Ao todo trata-se de um único trabalho, uma espécie de obra muralista tridimensional que deve, através da sua presença monumental, instituir outra forma de arte"[17]. O revezamento de peças seria, segundo Clóvis Garcia, o "grande acontecimento teatral do ano (...), a apresentação do teatro de repertório", que significa o renascimento "de uma antiga tradição da cena brasileira" ("Nelson Rodrigues"). Infelizmente, o "rodízio" não criou a desejada viabilidade financeira, e a experiência não foi repetida depois de 1984.

Augusto Matraga

O espetáculo teve 121 apresentações, desde sua estréia em São Paulo no dia 6 de maio de 1986, até a última apresentação, no dia 28 de junho de 1987, em Freiburg, Alemanha. *Matraga* percorreu, além de São Paulo, nove cidades no Brasil, e várias na Alemanha, na Espanha, na França e no Canadá.

17. Mariângela Alves Lima, "Todos os Dons do Teatro", programa do "Rodízio" de 1984.

Como no caso do espetáculo que deu ao grupo seu nome, Antunes Filho se debruçou sobre uma obra clássica na narrativa brasileira, com a finalidade de fazer uma indagação das raízes da cultura nacional. O elenco começou os ensaios com a intenção de montar *Grande Sertão, Veredas*, mas desistiu dessa idéia porque o resultado seria um espetáculo longo demais. A pesquisa do romance de João Guimarães Rosa, no entanto, foi utilizada para *Augusto Matraga*, baseado no conto intitulado "A Hora e Vez de Augusto Matraga", do livro *Sagarana*. E houve uma grande novidade na encenação: o diretor convidou um consagrado ator profissional, Raul Cortez, para desempenhar o papel do protagonista. Essa experiência não foi totalmente bem-sucedida, pois significou um tempo curto de ensaios, dados os compromissos do ator profissional, que não é elemento permanente da equipe. Para a remontagem de 1987, com Luís Santos no papel de Matraga, a linguagem cênica foi aperfeiçoada.

Os críticos brasileiros não expressaram o entusiasmo de praxe pelo espetáculo: "Agora, em *A Hora e Vez de Augusto Matraga*, é novamente Antunes quem brilha. Quanto a Guimarães Rosa, ainda não chegou sua hora e vez de brilhar num palco com força total"[18]. Os estrangeiros, porque viram a versão emendada e talvez por não terem uma *idée fixe* sobre a obra de Guimarães Rosa, deram à adaptação uma acolhida muito mais calorosa: "A *mise en scène* de Antunes Filho mostra uma bela invenção, com uma equipe soldada por um excelente preparo físico"[19].

Antunes Filho mantém as técnicas grotowskianas desenvolvidas na encenação de *Macunaíma*. Os objetos e adereços, recriando cenicamente a riqueza do artesanato e

18. Mário Sérgio Conti, "Reflexos do Assombro", *Veja*, 14.5.86.

19. Jean-Pierre Léonardini, "Un western libre penseur", *L'Humanité*, 6.4.87. A tradução é nossa.

BIBLIOTECA

o engenho com que o sertanejo utiliza os materiais simples e naturais, correspondem ao material lingüístico popular que Guimarães Rosa recria literariamente.

Ideologia e Método

A aplicação das teorias barthianas referentes aos discursos de poder, no caso da encenação de *Romeu e Julieta*, poder-se-ia estender à visão que Antunes Filho projeta em todos os seus espetáculos. Explicando a Sábato Magaldi ("Consagração") sua postura ideológica, o diretor afirma que jamais faria "um teatro panfletário. O que não pressupõe a ausência de uma ideologia. Há ideologia, sim. E que deve ser orgânica, transparecendo no espetáculo". Isto porque os jovens rejeitam as colocações dogmáticas: "A juventude desconfia dos homens da maleta negra, que trazem jornais clandestinos. Não se interessa mais pelo velho credo". A ideologia do diretor se fundamenta na "retomada da magia. É preciso recolocar o mágico no espetáculo de teatro. Em termos de Terceiro Mundo, essa opção é básica". Nesse sentido, Antunes menciona Borges, García Márquez e Cortázar. E defende um ponto de vista arquetípico: "Muitos poderão dizer que, através do inconsciente coletivo, se chegará a uma idéia conservadora da repetição infinita da História". Mas afirma que o "surrealismo e a arte revolucionária africana [demonstram] que o mágico só seria elitista, aparentemente. Freud e Jung serviram como propulsão para o reencontro da gênese unitária de um povo que se deseja libertar". Isso leva o teatrólogo "a uma postura de antipoder, de contestação permanente: 'O jovem deseja o diálogo e não aceita a imposição, o autoritarismo de alguém que fala em nome da verdade e deturpa os meios. Sabemos que, deturpados os meios, degeneram os fins' ". Com relação à aplicação teatral dessa ideologia, os motivos mágicos, carnavalescos da encenação de *Macunaíma* constituem uma percepção liberadora e transformadora. Mas essa percepção nunca vira dogma "revolucionário", tão solene quanto as ideologias oficiais.

Amália Zeitel, em nossa entrevista, descreveu o esquema de trabalho do grupo: no período de ensaios de *Macunaíma*: "Antunes preferia trabalhar com jovens não marcados por experiências anteriores, com matéria-prima virgem". Os ensaios iam das oito horas da manhã à meia-noite ou até mais tarde, num esquema de trabalho rigorosamente disciplinado. Alguns atores foram substituídos, "gente que não agüentou tanta carga de trabalho, ou que Antunes percebeu que não estava rendendo no espetáculo". Os atores não eram pagos, mas os de menos recursos podiam comer de graça no teatro. "Então, a partir de três meses antes da estréia, já com o elenco estável, os atores receberam, da verba concedida pela Secretaria, 5 000 cruzeiros, uma pequena quantia que daria para alimento e transporte".

Nos ensaios para *Nelson Rodrigues*, segundo Amália, como na montagem de *Macunaíma*, o local de trabalho era o Teatro São Pedro. Os atores estudaram música, por exemplo, violino, para "aprender a segurar o instrumento de maneira adequada e saber o seu sentimento". Ou estudavam dança para aprender a postura correta do tango. O trabalho era rigoroso: das 8 às 11:30 h, aulas, das 12 às 19 h, ensaios do novo espetáculo, e à noite apresentação de *Macunaíma*. "O ator tinha que decorar o texto de hoje para amanhã, lia-se muito, montava-se uma bibliografia, faziam-se seminários e deles se extraíam apostilas."

A dependência, de modo geral, em atores inexperientes, significa uma renovação constante do elenco. Isso tem um lado positivo, pois significa a circulação de "sangue novo", mas consome, também, tempo e recursos para a formação de novos elementos. Alguns participan-

tes, no entanto, permanecem desde a montagem de *Macunaíma*: Marlene Fortuna, Darci Figueiredo e Arciso Andreoni, responsável pela administração do grupo. Qual a razão desse êxodo de atores? Segundo Antunes ("Consagração"), "Num longo período de ensaios, contam muito os temperamentos. É possível que um ator entre hoje no grupo e, daqui a seis meses, pelo consenso dos colegas, seja obrigado a sair. Não sou eu que, de maneira ditatorial, determino a saída". Nem todos compartilham a perspectiva do diretor, pois é inegável que existe uma espécie de "lenda negra" sobre o método Antunes: Maitê Proença – atualmente atriz de novela, saiu antes da estréia de *O Eterno Retorno* – afirma que "trabalhar com o Antunes é extremamente massacrante. Ele exige o abandono de uma vida pessoal (e) o aniquilamento total da personalidade do ator" ("Milagres da Criação").

Antunes enfrenta um problema, que é geral no Brasil de hoje: os jovens desejosos de fazer teatro não têm "uma idéia suficientemente clara, seja no plano ideológico, existencial ou estético, para dar ao [trabalho] uma base de continuidade". Ao mesmo tempo, "os individualismos exacerbados e a falta de um real espírito coletivo – frutos, em parte, da educação e formação que prevaleceram nos anos do autoritarismo – tornam problemático o convívio grupal" (Michalski, p. 90). Poder-se-ia afirmar que, paradoxalmente, para superar os estragos do autoritarismo, é preciso ser um pouco autoritário no sentido de impor um esquema de disciplina rigoroso.

Antunes chegou a receber críticas, também, do Sindicato de Atores porque "chama atores que não são profissionais para trabalhar" ("Vendaval"). Mas que outra opção existe para sua proposta? Quando o diretor trabalhou com Raul Cortez, teve que montar *Augusto Matraga* num período muito breve e nem ele, nem a crítica, ficaram satisfeitos com o resultado. Foi só na remontagem, à

qual foi dedicado o tempo necessário, que o espetáculo rendeu o que devia.

Amália Zeitel (entrevista) expressou seu ponto de vista de assistente de direção, sobre o relacionamento do diretor com os atores: "Para Antunes o teatro é a vida *total*". Mas é muito difícil "fazer uma vida no teatro; não tem uma única bolsa. Então, o esquema do Antunes torna-se pesado para os atores que ficam doze horas por dia trabalhando no teatro". Alguns se revoltam com o esquema, e a partir dessa inconformidade, segundo Zeitel, surgem os boatos a respeito dos métodos "tirânicos" de Antunes Filho. "É muito comum o ator sair e dizer que Antunes é um louco, ditador, sanguessuga etc." A fama do diretor de "vampirizar, de explorar o trabalho do ator, de graça", não tem fundamento. Isto porque "durante o período de ensaios o Antunes também não ganha, ele vai ganhar daquilo que a peça render, da sua porcentagem como diretor".

Muitos atores que trabalham com Antunes Filho insistem nos aspectos positivos do método. Maitê Proença admite que o convívio foi produtivo: "Ele tem aversão ao lugar-comum e ama a ousadia. Talvez por isso trabalhe com atores jovens, verdinhos, que se subordinam à sua genialidade" ("Vendaval"). E a "confiança do elenco talvez seja o melhor indício de que, apesar do folclore que o coloca sempre no papel do vilão, Antunes é, antes de mais nada, um diretor de rara competência" ("Vendaval"). Segundo outra atriz do grupo, Salma Buzzar: "Não há outro caminho para se formar um artista de interpretação" ("Vendaval"). Antunes oferece oportunidades únicas no Brasil: uma formação intensiva, prática e teórica, e a possibilidade de fazer turnês dentro e fora do país. Os atores que se agregam ao grupo recebem um benefício enorme e insólito, "porque é uma escola onde o ator tem de graça todas as aulas e todo o trabalho do Antunes; o

ator está lá para um resultado futuro". Por outro lado, "há muitas escolas de teatro onde você paga muito bem para ter aulas medíocres". Concluindo, "é um privilégio trabalhar com Antunes, uma experiência enriquecedora" (Zeitel).

Quanto ao sistema que Antunes aplica em sua "escola", ele nos afirmou, em conversas que tivemos em janeiro de 1988, que não pretende formar atores, mas "comediantes". Por isso, a preparação inclui, além dos tradicionais exercícios e laboratórios de ator, leituras sobre a interpretação (Bentley, Strasberg, Stanislavski), zen e tao (J.C. Cooper, Suzuki), psicologia e psicanálise (Freud, Jung, Rollo May), literatura (Bakhtin) e história. O diretor explicita sua perspectiva sobre a formação de "comediantes" numa espécie de manifesto que aparece nos programas do "Rodízio" de 1984. Entre outras coisas, o manifesto alega que o ator que sai de uma escola de teatro carece de ideologia, está mal informado, sofre de "vícios de um sistema estático" e ignora que "técnica é fundamental", achando que "não passa de preconceito (...), um instrumental que conduz a vícios, à uniformização, à perda de uma expressão original e espontânea". Contra tal "ledo engano", o manifesto propõe "uma técnica adequada e aprimorada", cujos fundamentos são estes: "além do método Stanislavski e de seus epigonistas (...), de todo o rosário prático-teórico de Brecht, o ator pode e deve começar a lidar com técnicas zen", baseadas nos escritos de Suzuki e na *Arte do Arqueiro Zen*, de Herringel. Isto é, "o posicionamento mental contrário ao estático, ao analítico (...), é a atenção livre e ágil (...)". O resultado deve ser um ator "sem pensar, em cena, intelectualmente em nada, desconhecendo o texto e o execrável subtexto 'congelado' ". Ao mesmo tempo, "o ator deve ter a coragem e a capacidade intelectual de tentar enxergar as realidades tais quais elas se manifestam, e não segundo anseios e fantasias ou lições dogmáticas aprendidas em cartilha".

A respeito dos princípios de encenação, a utilização dos adereços e outros materiais nacionaliza uma técnica característica do teatro pobre de Grotowski, onde os objetos podem ter diversas funções e simbolismo. A técnica permite encenações de baixo custo e, ao evitar o literalismo dos cenários naturalistas e ao fazer pensar numa realidade social de parcos recursos, aponta para a riqueza da inventividade e imaginação em circunstâncias terceiro-mundistas. Junto com esse teatro pobre, Antunes abrasileira os métodos internacionais de teatro coletivo, facilitando a aplicação da técnica grotowskiana referente ao aspecto material. Isto é, os recursos humanos substituem os caros recursos tecnológicos.

Em 1982, depois da turnê internacional de *Nelson Rodrigues*, Antunes Filho e seu grupo começaram a trabalhar sob o patrocínio do Serviço Social do Comércio (SESC), com sede no Teatro Anchieta. O SESC – que mantém vários espaços culturais bem equipados – é uma entidade privada que conta com o apoio do comércio de São Paulo, e cuja finalidade é realizar diversas atividades sociais e educacionais e facilitar o acesso à cultura, oferecendo programas artísticos a preços baixos. Promove, outrossim, festivais de teatro amador, seminários e cursos. Quando Antunes começou a trabalhar no SESC, passou a usar o termo Centro de Pesquisa Teatral (CPT), que inclui as atividades do Grupo de Teatro Macunaíma, peças sob a orientação dos assistentes do diretor e cursos de interpretação, dramaturgia e cenografia. Os atores do CPT, escolhidos em testes de admissão mensais, participam em improvisações públicas, baseadas em cenas escritas pelos integrantes de um curso de dramaturgia. Até 1987, o CPT havia patrocinado, além dos espetáculos dirigidos por Antunes Filho, *Os Velhos Marinheiros*, de

Jorge Amado (Grupo de Arte Boi Voador), *Rosa da Cabriúna* (Grupo Forrobodó) e *Os Anjos* (Grupo Novo Horizonte ou Terceira Idade). Em janeiro de 1988, os seguintes projetos estavam sendo ensaiados: *Chica da Silva* (direção de Antunes Filho), uma peça de Marcelo Paiva (direção de Ricardo Karman), e um espetáculo baseado na vida e obra de Clarice Lispector (direção de Susie Walker). Outros espetáculos cogitados pelo Grupo Macunaíma no começo de 1988 eram *Medéia* (Eurípides), *Quaderna* (baseado no romance *A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna), e *As mil e uma Noites*.

2. MACUNAÍMA

O texto de Mário de Andrade, de 1928, tem recebido as mais variadas interpretações. A crítica comparou a "rapsódia" modernista com outros gêneros, como a fábula de magia[1] e o modelo de composição da música popular brasileira[2]. Essas classificações genéricas foram suge-

1. Haroldo de Campos, *Morfologia de Macunaíma*, São Paulo, Perspectiva, 1973. Nesse estudo fundamental o crítico analisa a estrutura de *Macunaíma* em função dos conceitos narratológicos de Vladimir Propp, integrante da escola denominada "o formalismo russo". Propp, em seu livro *Morfologia da Fábula*, reduz a narração folclórica, mágica, a sete "esferas de ação" e trinta e um elementos fixos ou "funções". Segundo essa "gramática" ou "semântica" literária, a fábula combina tais "esferas" de ação de várias maneiras. A *Morfologia* de Haroldo de Campos representa um dos primeiros passos no estudo do Modernismo em direção ao desenvolvimento de teorias científicas – semiológicas no caso –, para além do impressionismo predominante.

2. Gilda de Mello e Souza, *O Tupi e o Alaúde*, São Paulo, Duas Cidades, 1979. Valendo-se do caminho semiótico já trilhado por Haroldo de

ridas inicialmente por M. Cavalcanti Proença, em seu estudo pioneiro, *Roteiro de Macunaíma*[3], onde o autor compara a narrativa mariodeandradiana com vários gêneros, inclusive o conto popular e a rapsódia musical baseada nos motivos populares. Coube a Haroldo de Campos e Gilda de Mello e Souza aprofundar as sugestões. Cavalcanti Proença expõe ainda outra possibilidade genérica, ao fazer uma comparação com a epopéia medieval (*La Chanson de Roland*). Partindo dessa aproximação, pensamos *Macunaíma* principalmente em termos de estrutura épica, justapondo-o a *Os Lusíadas*, em função dos conceitos de Mikhail Bakhtin, grande crítico russo cujas teorias têm uma relação muito clara com a cultura popular/folclórica do Brasil e daí com a rapsódia de Mário de Andrade, e, também, com a adaptação teatral de Antunes Filho.

Bakhtin (1895-1975) ficou conhecido nos anos 20 por suas críticas ao formalismo decorrente das teorias lingüísticas de Saussure[4]. Fez suas contribuições mais importantes à moderna metodologia crítica, porém, na área da cultura popular. Junto com Propp, Jakobson e outros críticos de sua época, pôs ênfase nos chamados "baixos" estratos culturais, isto é, no folclore, e desen-

Campos e da difusão dos conceitos pós-estruturalistas de Barthes, Derrida *et al.*, o livro apresenta um estudo que abrange a multidimensionalidade rapsódica de *Macunaíma*. A autora demonstra que a obra está construída na base de uma variedade ampla de textos preexistentes, não apenas reorganizando-os mas alterando-os profundamente. Ela define o modelo de composição do texto em função da música brasileira, erudita e popular/folclórica: o princípio rapsódico da suíte (*e.g.*, bumba-meu-boi) e o da variação (o modo improvisacional do contador nordestino). O uso do bailado popular como princípio organizador da narrativa tem uma finalidade ideológica, já que o boi, segundo a autora, era para Mário de Andrade um símbolo da nacionalidade.

3. Manuel Cavalcanti Proença, *Roteiro de Macunaíma*, 3. ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.

4. Em seus livros como *O Discurso no Romance (Slovo v romane*, 1935), Bakhtin reage à lingüística "objetiva" de Saussure, focalizando não mais o sistema abstrato da *langue* mas a expressão individul em contextos sociais específicos.

volveu uma teoria da comicidade. De modo geral, segundo Bakhtin, existe um conceito muito estreito da cultura popular e uma falta de compreensão do que ele chama as múltiplas manifestações do "riso folclórico", elemento praticamente ignorado pela estética burguesa na vasta literatura sobre os mitos, a narrativa folclórica e a epopéia.

Seu livro *Rabelais e seu Mundo*[5] introduz a teoria da *carnavalização*, pela qual é universalmente aclamado no mundo das letras. Na Idade Média e na Renascença, segundo essa teoria, existia um mundo infinito de formas e modos cômicos que escarneciam da cultura oficial, secular ou eclesiástica. E todo esse humor popular tinha uma relação direta com espetáculos e festas.

Entre as formas de espetáculo características do universo folclórico medieval-renascentista, destacam-se as carnavalescas, com seus desfiles e representações, e as versões paródicas das cerimônias eclesiásticas ("riso da páscoa" ou *risus paschalis*) e seculares (a imitação grotesca do rito de iniciação à cavalaria). As festas e rituais populares apresentavam uma visão – segundo Bakhtin criavam uma vida – fora do universo do poder, mas apesar do *status* extra-oficial, tinham uma ligação "genética" com a esfera eclesiática no sentido de espelharem parodicamente, todas as suas formas. O espetáculo mais importante de todos, o carnaval, era uma segunda vida experimentada pelo povo inteiro, e durante seus três meses de duração anulava toda vida fora dele, tendo, portanto, suas próprias leis, as da liberdade e da renovação. E o espírito das saturnais romanas, o eterno retorno da idade de ouro

5. Utilizamos para o presente estudo a edição americana, *Rabelais and his World*, tradução de Hélène Iswolsky, Bloomington, Indiana University Press, 1984. O livro foi inicialmente tese, preparada em 1940 e defendida no Instituto Gorky de Literatura, em 1947. As idéias de Bakhtin não foram muito bem recebidas já que desafiavam toda forma autoritária e a rejeição oficial da sátira livre, numa época em que o auto-ironia nacional era expressamente proibida.

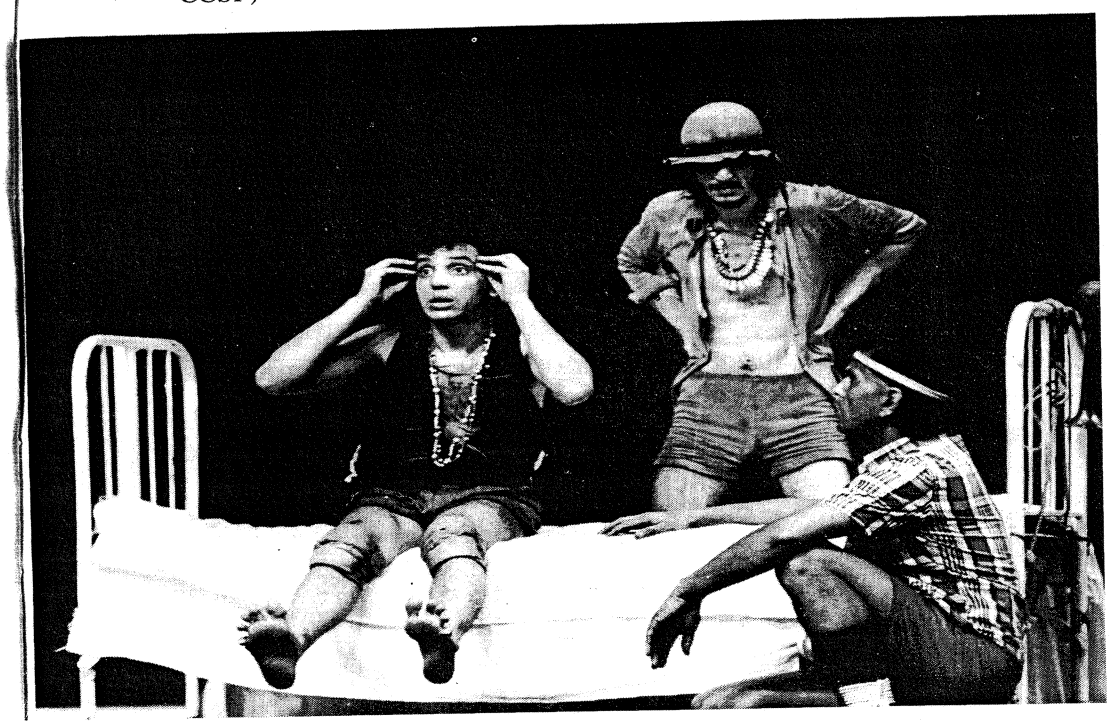
de Saturno, ainda habitava a vida festiva medieval. Implícita no carnaval, por isso, estava uma filosofia fundamentada no ciclo cósmico da natureza e ao mesmo tempo na temporalidade histórica, na repetição mítica e nos momentos de crise e ruptura. A percepção festiva do carnaval decorria dos pontos de transição, isto é, de morte e renascimento. As solenes festas oficiais, onde o riso era um elemento estranho, apresentavam uma perspectiva estática da imutabilidade das categorias sociais, mas o carnaval liberava o homem da ordem estabelecida, dos privilégios hierárquicos e das proibições, e o povo renascia para relações puramente humanas, de igualdade. O ideal utópico virava realidade.

A condição de igualdade reinante no carnaval gerava novas formas de linguagem e gesto "indecentes", eliminando a distância e a etiqueta sociais. Inimiga do confeccionado e imutável, a linguagem popular exigia formas lúdicas eternamente dinâmicas e indefinidas. A expressão carnavalesca era a lógica do avesso e do transtorno: daí seu gosto pela profanação, a imitação grotesca, a paródia. Se a paródia moderna é apenas negativa, a carnavalesca era ambivalente, pois, ao destruir, também renova. Produzindo não o riso individual mas o comunitário, o riso se dirigia a todos, inclusive aos que riam.

A ambivalência da linguagem carnavalesca se estendia às composições cômico-populares: paródias escritas e orais em latim e na linguagem vulgar. Embora nem todas as paródias escritas pertencessem ao mundo do folclore, de modo geral inspiravam-se no espírito carnavalesco, com suas imagens e formas. Produziam-se paródias bíblicas, litúrgicas (a chamada *parodia sacra*), gramaticais. Compunham-se imitações grotescas de diálogos, crônicas, vidas de santos, lendas heróicas.

Para o crítico russo, o carnaval informa boa parte da literatura renascentista (Rabelais, Cervantes), mas poste-

Carlos Augusto Carvalho, Jair Assumpção e Walter Portella em *Macunaíma*, direção Antunes Filho. (Foto Ruth Toledo – Arquivo Multimeios do CCSP)



riormente sua influência é cada vez mais distante, até sua volta no modernismo (Jarry, Brecht). Se Bakhtin tivesse conhecido a literatura brasileira, teria incluído também *Macunaíma*; aliás, teria colocado a rapsódia modernista no primeiro lugar da lista já que é sumamente direta sua ligação com o carnaval e com toda a gama de modos folclóricos. Isto é, o autor brasileiro bebeu numa fonte popular ainda viva no seu país. Se na Europa o folclore perdeu sua vitalidade há muitos séculos, na América Latina, e particularmente no Brasil, sua força era muito grande na época modernista (e ainda é hoje em dia). Se na Europa o carnaval ficou reduzido a quatro dias, lembre-se que no Brasil ocorrem vários tipos de festas pré-carnavalescas, como os blocos de homens travestidos, as bandas que saem antes do começo oficial – como a tipicamente zombeteira "banda mole" de Santos – e os longos preparativos e ensaios das escolas de samba. Em algumas cidades há festas pós-carnavalescas, como os bailes de sábado de aleluia.

Além do carnaval, Mário de Andrade pôde lançar mão de uma miríade de modos folclóricos, como o bumba-meu-boi, a fábula, a música dos repentistas. Com relação ao texto original, focalizamos principalmente a questão da paródia. Segundo Bakhtin, a linguagem ambivalente (destrutiva e regenerativa) estendia-se às paródias escritas em latim e na linguagem vulgar. É aqui que se decifra claramente um código carnavalesco no texto de Mário de Andrade: referimo-nos à idéia da paródia épica.

É comum chamar de "epopéias" certos romances e outras narrativas extensas. Há uma série de obras, sobretudo, denominadas "paródias épicas": *Dom Quixote* e *Tom Jones*, por exemplo[6]. Seguindo os exemplos de Gilda de Mello e Souza e de Haroldo de Campos, que investigaram com minúcia uma possibilidade estrutural manifestada em *Roteiro de Macunaíma*, achamos lícito seguir um procedimento semelhante, aprofundando a aproximação de *Macunaíma* com a canção de gesta, baseada a comparação nos fundamentos estruturais e temáticos do gênero épico[7]. Estendendo a noção de epopéia para a paródia, dá para imaginar que o alvo do escritor modernista seja *Os Lusíadas*? Se Mário de Andrade, na "Carta pras Icamiabas", faz escárnio das fórmulas da "língua de Camões", por que não incluir, na espinafração geral o grande poema heróico do Império português, o modelo perene da linguagem literária de uma das ex-colônias, o Brasil? Poder-se-ia aplicar, outrossim, um ângulo de visão pós-estruturalista sobre a correspondência dos dois textos. A partir de Barthes[8], muitos críticos empregam o método intertextual para aproximar obras que não têm nenhuma relação direta, dentro dos parâmetros tradicionais de "influência". O importante, neste sentido, não é a relação consciente entre as obras, mas os paralelos surpreendentes que ficam evidentes na confrontação delas, além de uma conexão paródica que freqüentemente decorre da confrontação. O cotejo é possível, segundo Barthes, porque a literatura é, por definição, intertextual, no sentido de que todo texto é uma recriação ou reelaboração de outros textos. As obras literárias deixam de ser, portanto, "originais", de ter limites e fronteiras definitivos. "Uma análise pouco mais atenta [de *Macunaíma*] mostra que ele foi construído a partir da combinação de uma infinidade de textos preexistentes, elaborados pela tradição oral ou escrita, popular ou erudita, européia ou brasileira"[9]. A perspectiva intertextual denuncia a inutili-

6. Leslie Fiedler, *The Inadvertent Epic*, New York, Simon and Schuster, 1979.

7. A análise épica se apóia, em parte, em nosso artigo, "Macunaíma, a Parody of the Lusiadas?", *Chasqui*, vol. XIV, nº 1, nov. 1984.

8. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, 1970.

9. *Tupi*, p. 10.

dade dos conceitos da – já velha – *New Criticism* (intencionalidade autoral, autonomia textual). Por isso, não tentaremos demonstrar que fosse a "intenção" de Mário de Andrade escrever uma paródia épica[10]. O importante é justapor *Macunaíma* e *Os Lusíadas* com o intuito de descobrir se os códigos são de alguma forma paralelos, se há um diálogo entre os discursos camoniano e mariodeandradiano e daí uma relação paródica. O que procuramos comprovar nesta leitura do texto modernista é a carnavalização da grande epopéia portuguesa. Começamos delineando algumas noções gerais do gênero épico.

Na epopéia literária (*Os Lusíadas*) encontram-se vestígios de outras formas épicas mais primitivas, iniciando pelo mito e pela história etiológica – presentes em *Macunaíma* –, e passando da crônica tribal à canção de gesta oral. Paul Merchant afirma que o épico tem sua origem na crônica tribal[11]. Mário de Andrade, narra, também, a crônica do último sobrevivente da tribo tapanhumas. Segundo Merchant, a epopéia literária apresenta a história em forma de nostalgia pela glória passada. A rapsódia modernista carnavaliza essa noção, retratando um decrépito passado colonial e seu prolongamento na exploração neocolonial. As epopéias e os mitos são históricos porque "olham retrospectivamente a uma época de importância primordial"[12]. A rapsódia brasileira costura uma teia complexa de mito/história, incorporando os contos etiológicos, as lendas, as fábulas e as fontes antropológicas e arqueológicas. Dessa maneira, fazem-se re-

10. Procuramos evitar na leitura intertextual o relativismo da desconstrução, no que o texto é "vazio", isento de significado. O método desconstrutivo, levado ao extremo, transforma o crítico num caçador de fantasmas, e o texto numa casa mal-assombrada, vazia, sem vida própria, habitada por discursos fantasmas, presenças fantasmagóricas de outros textos, assombrações na forma das preconcepções do leitor/crítico, pegadas de mil contextos esquecidos.

11. Paul Merchant, *The Epic*, London, Methuen and Co., Ltd., 1971.

12. Merchant, p. 9. (São nossas as traduções neste capítulo.)

troceder as fronteiras da história nacional para além da procedência colonial, estendendo-se ao reino da mitologia indígena. Ao romper as barreiras entre mito e história, o autor dá ênfase às origens extra-européias do Brasil. Partindo da idéia de paródia carnavalesca, a estrutura epopéica se torna uma maneira eficaz de descolonizar concepções de arte, ontologia e história nacionais. Ao destronar o legado colonial com sua imitação grotesca da "língua de Camões", Mário de Andrade não produz uma paródia apenas negativa; pelo contrário, tenta renovar a linguagem literária e redefinir a realidade de seu país. Nesse sentido, carnavalizar significa abrasileirar.

Para entender a relação intertextual-paródica, é preciso examinar a estrutura temático-estrutural do poema épico – referimo-nos sobretudo à epopéia camoniana –, a qual se define em função de várias categorias[13]. Com o intuito de simplificar a análise, estas foram reduzidas a sete:

1. *Há um herói que domina a canção de gesta com uma busca; ele corporifica os ideais de um povo e deve superar certos obstáculos a fim de realizar sua busca e atingir a grandeza heróica.*

O heroi do épico oral (*Odisséia, Roland, El Cid*) luta, e se é preciso morre, pela honra individual. Nas epopéias literárias o sacrifício e a grandeza do herói consistem no serviço que ele presta ao Estado ou ao Império. Enquanto que o herói da canção de gesta oral é uma espécie de bárbaro ou bom selvagem de uma sociedade pouco mais que primitiva, Vasco da Gama, de uma socie-

13. Utilizamos, para estabelecer as categorias e definições épicas, as seguintes fontes: Merchant; Jorge de Sena, *A Estrutura de Os Lusíadas*, Lisboa, Portugalia, 1970; C. M. Bowra, *From Virgil to Milton*, London, Macmillan, 1948; Colin Smith, ed., *Poema de Mío Cid*, Oxford, Clarendon Press, 1972.

dade altamente organizada em vias de expansão imperial, conquista mundos habitados por bárbaros e por bons e maus selvagens (Camões chama estes últimos de "cães infiéis").

Os heróis épicos possuem qualidades altamente morais: honestidade, honra, coragem. Mário de Andrade carnavaliza essa categoria épica, criando "o herói sem nenhum caráter". O individualismo e a condição de bárbaro aproximam-no do herói do épico oral[14], mas se fosse uma personagem de *Os Lusíadas* seria um dos cães infiéis extirpados pelos lusos. Na obra modernista o bárbaro tem mais poder e mais consideração; pelo menos o autor lhe concede a oportunidade de lutar pela sobrevivência. E para essa luta naõ se precisa de honra/coragem/honestidade; as armas certas são a esperteza e a astúcia. Vasco da Gama e seus marinheiros são guerreiros incansáveis. Macunaíma deita na rede e exclama, "Ai, que preguiça!" Mas para sobreviver não lhe falta imaginação. O herói tapanhumas corresponde, outrossim, à visão carnavalesca do povo. Reagindo ao retorno oficial, stalinista, de um povo heroificado, homogeneizado, por assim dizer dedetizado, Bakhtin contrapõe a imagem rabelaisiana de um povo blasfemo, grosseiro, esperto, deleitando-se com os prazeres do corpo, impenitente[15]. O povo, enfim, sem nenhum caráter.

O herói épico age em função de uma busca, que, no caso da epopéia camoniana, é chegar à Índia, enquanto que Macunaíma procura a Muiraquitã, o talismã perdido. Mas a busca tem um nível simbólico: a viagem de Vasco da Gama visa coroar a glória do Império português; o talismã simboliza as perdidas raízes indígenas, assim como o legado nacional apropriado por estrangeiros como o antropófago/capitalista Piaimã/Venceslau Pietro Pietra. O protagonista de *Os Lusíadas* enfrenta, ao longo da viagem, obstáculos que exigem uma resposta heróica: tempestades marítimas, monstros e batalhas sangrentas. Mário de Andrade carnavaliza as façanhas epopéicas fazendo com que o protagonista enfrente obstáculos nem sempre dignos de um herói: as prostitutas de São Paulo, o automóvel com o qual tenta "brincar", a saúva e outras pragas. Como todos os heróis, o brasileiro realiza sua busca com o resgate da Muiraquitã. Macunaíma, último sobrevivente da tribo tapanhumas, é despedaçado no fim, mas, embora morra fisicamente, continua vivendo ao subir ao céu, tornando-se a constelação Ursa Maior. Ou seja, o herói sobrevive miticamente, abrasileirando o próprio céu.

14. Mariângela Alves Lima, "A Fábula do Peregrino" – compara Macunaíma com Ulisses, e Telê Porto Ancona Lopes – "Macunaíma de Mário de Andrade" – com Siegried dos *Nibelungenlied*; notas do programa de 1984 da montagem de *Macunaíma*, representado pelo Grupo Macunaíma e dirigido por Antunes Filho.

15. Michael Holquist, prólogo de *Rabelais and his World*, xix.

2. *A viagem forma o núcleo da estrutura narrativa da epopéia.*

Toda literatura épica contém um eixo narrativo de grandes viagens, feitas por terra e por mar. O poema de Camões conta a história das memoráveis viagens marítimas dos exploradores portugueses; a principal trajetória narrativa do épico camoniano se constitui na descoberta da passagem à Índia. A viagem posterior à Ilha do Amor é um prêmio simbólico, administrado por Vênus e suas ninfas.

Mário de Andrade carnavaliza a viagem épica, mandando seu herói pelos rios do Brasil, não numa nave imponente, mas numa jangada. A exemplo da epopéia portuguesa, a obra modernista inclui inumeráveis viagens secundárias, a mais importante destas sendo a busca constante de tesouro enterrado. A perspectiva cética reduziria, também, as viagens portuguesas à busca de tesouro, neste

caso de escravos, ouro e especiarias. Como o tesouro enterrado procurado pelo herói modernista *data da época colonial*, fica esclarecida mais uma dimensão da paródia: a crítica implícita do sistema econômico brasileiro implantado pelas viagens dos heróis de Portugal e herdado do Império. Referimo-nos às atividades econômicas, como a especulação financeira, baseadas no lucro fácil (a forma moderna de busca de tesouro enterrado) e à dependência econômica (o neocolonialismo).

3. *O elemento sobrenatural, o maravilhoso, tem um papel de destaque na maioria das epopéias.*

A canção de gesta oral (*Beowulf*) aceita o maravilhoso como parte do mundo real. No épico literário os elementos sobrenaturais correspondem ao mundo da fantasia; representam a "verdade" simbolicamente.

Os níveis sobrenaturais aproximam as obras de Camões e Mário de Andrade. Nelas se justapõem a antiguidade pagã e a dominante ideologia católica. Camões honra a mitologia clássica dando um papel importante aos deuses olímpicos. A ideologia católica, porém, obriga-o a negar a realidade dos deuses pagãos. Transforma-os em símbolos culturais, espirituais e naturais: Vênus, espírito do Ocidente, da luz, da Providência; Baco, o Oriente, a escuridão e o engano. Vênus ajuda Vasco da Gama; Baco coloca obstáculos.

Em *Macunaíma* se carnavaliza a dimensão sobrenatural de *Os Lusíadas* ao confrontar a mitologia ameríndia e afro-brasileira não só com a ideologia católica mas com toda a história colonial de submissão às ideologias impostas ao longo dos séculos. Todas estas "catequeses" (o termo é de Oswald de Andrade), do Catolicismo ao Positivismo, negam a força da antiguidade pagã na atual cultura popular do Brasil. Segundo Bakhtin, a visão carnavalesca é o contrário das ideologias oficiais – as "catequeses" –, que sancionam as categorias "imutáveis", relegam as mudanças ao passado, o qual é utilizado para consagrar um presente estático. Daí que no épico camoniano o sobrenatural seja uma categoria apenas formal, simbólica. Mas o autor brasileiro não limita a mitologia ao papel simbólico; dá-lhe vida, incluindo-a numa realidade dinâmica.

Há, na rapsódia, duas dimensões sobrenaturais: o animismo e a cosmogonia indígenas e a magia afro-brasileira. Vivem na floresta brasileira forças e seres fantásticos; Vei, "a Sol", pedras com alma, monstros de variada espécie. Com a ajuda sobrenatural o herói vira homem, fica branco, morre e é ressuscitado. Macunaíma e as outras personagens são engrandecidas ao se tornarem estrelas e constelações. Cria-se, portanto, um céu, um cosmos brasileiro. A cosmogonia indígena aplica-se, além disso, à grande metrópole de São Paulo. Nesse caso, o herói transforma a tecnologia moderna – mais um ato de carnavalização – num elemento cosmogônico indígena; ou seja, invertem-se os valores a fim de submeter a "civilização" à mitologia "bárbara". O protagonista utiliza a palavra "máquina" como prefixo para descrever todas as coisas urbanas: máquina-telefone, máquina-roupa, máquina-negócios, máquina-amor. Máquina é agora um paradigma cosmogônico: todas as máquinas são repetições da máquina arquetípica. Com isso, a obra fornece uma implícita redefinição ontológica do Brasil: a raiz mais funda da realidade nacional é a cosmogonia indígena. A magia africana desempenha, também, um papel importante. Através da macumba, Macunaíma se vinga de Piaimã, o gigante comedor de gente. Consagra-se e se engrandece como filho de Exu.

Participam na narração diversos seres fantásticos que podem ser comparados carnavalescamente com os de Camões. Vênus e Vei têm uma relação fonética, e asse-

melham-se nas caraterísticas e funções narrativas. Ambas se identificam com corpos celestiais – a estrela da manhã, o sol – que servem para guiar o herói na viagem. Como símbolos de luz têm múltiplas facetas. Sendo astros, são fontes de iluminação. Vênus representa a luz da civilização ocidental, e Vei, a luz deslumbrante dos trópicos. Acompanham-nas entidades femininas que têm uma dimensão erótica: as ninfas de Vênus e as filhas de luz de Vei. Enquanto que as ninfas servem de prêmio na Ilha do Amor, as filhas de luz fornecem ao herói calor e conforto numa ilha deserta da Baía de Guanabara. (Cabe lembrar aqui que a ilha onde Macunaíma é "premiado" era habitada outrora *por uma ninfa*.) O herói português é o escolhido de Vênus; Macunaíma é o de Vei (ela quer que ele seja seu genro). Camões deixa claro que Vasco da Gama merece a ajuda da estrela da manhã pelas qualidades heróicas e por encarnar os valores da civilização lusa. Na versão burlesca, a falta de qualidades heróicas vai prejudicar a relação Macunaíma/Vei. A infidelidade dele provoca a raiva e a vingança da mulher-sol, e, no fim a destruição do herói, cuja morte simboliza a da civilização indígena.

Existe uma relação paródica entre Baco e Exu. Os dois representam as forças malévolas da escuridão. Baco simboliza a maldade do Oriente, em especial da África infiel, tudo quanto é não-cristão e não-europeu. Encarna os obstáculos à expansão portuguesa. Exu, figura semidivina da macumba e também de origem africana, identifica-se popularmente com o Diabo. Sua continuação no Brasil subverte a ordem colonial, e fica evidente que Mário de Andrade o utiliza para essa finalidade. Na festa de macumba, Exu serve de veículo para que Macunaíma possa vingar-se de Piaimã/Venceslau, símbolo da exploração neocolonialista. Colocando Exu ao lado do herói, o autor carnavaliza um dos mais importantes dispositivos

narrativos da epopéia camoniana e dá uma reviravolta na ideologia do imperialismo cristão de Portugal.

4. *É sublime a linguagem da epopéia literária; seu tom é elevado.*

Macunaíma inclui técnicas do épico oral: frases feitas, repetições, fórmulas e epítetos que constituem a maquinaria da narração improvisada. Outro ângulo da paródia estilística, menos evidente, é o uso de uma linguagem folclórica com forte influência indígena e africana no vocabulário e na sintaxe. A linguagem épica não é mais a dos colonizadores. É, agora, a dos colonizados, a que fora antes desprezada em relação à "língua de Camões".

A rapsódia imita burlescamente alguns elementos estilísticos de *Os Lusíadas*, cujo estilo sublime e tom elevado tornaram-se o padrão literário para o Brasil. Este padrão virou uma categoria imutável – fossilizou-se – em forma da "língua de Camões". Incluem-se nela o gosto pela sintaxe latinizante, as frases pomposas e o desprezo pelo português falado no Brasil. A busca modernista de uma linguagem literária brasileira deve-se em parte à reação a esse sistema lingüístico mumificado, escarnecido em muitas obras, incluindo o capítulo de *Macunaíma* intitulado "Carta pras Icamiabas".

Pode-se estabelecer uma série de paralelos entre "a carta" e a epopéia camoniana. Vasco da Gama narra um longo trecho, Cantos III-IV; o herói brasileiro é o narrador da "carta". O épico português pode ser considerado, até certo ponto, um relatório para o rei sobre os estranhos costumes e crenças das novas terras, um *Tratado* de Gândavo em verso[16]. O ponto de vista é o do emissário "civi-

16. Os modernistas parodiam os textos de informação: cartas, diários, tratados e diálogos do século XVI e começo do XVII. Tais textos, cujo propósito é fazer propaganda sobre o Novo Mundo com a finalidade de estimular a colonização, são "devorados" por Oswald no *Manifesto Antropofágico* e nos primeiros poemas de *Pau-Brasil*, onde se recria, com a linguagem telegráfica, a narração de Gândavo, reorganizando-a para retratar

lizado" observando os bárbaros. A "carta" é um relatório sobre São Paulo do Imperador do Mato Virgem para seus vassalos: o bárbaro observa a civilização.

A "Carta pras Icamiabas" está cheia de formas latinizantes e alusões clássicas. Camões utilizou como modelo para seu poema *A Eneida* de Virgílio. Daí que o estilo sublime de *Os Lusíadas* signifique em grande medida sintaxe latinizada e mitologia clássica. Ou seja, a "língua de Camões" era anacrônica *em sua própria época*. Era duas vezes fossilizada, portanto, a linguagem de seus imitadores modernos. O autor modernista denuncia o anacronismo duplo na frase sintética, "a virgiliana língua de Camões"[17], e emprega essa "língua" na "Carta" com o intuito de destruí-la e de dar uma reviravolta nos valores que representa, os dos colonizadores. É carnavalizada, assim, a visão camoniana das terras bárbaras – África, Índia – visitadas por Vasco da Gama, e a paródia lingüística é elevada a um grito (ou melhor, a uma gargalhada bakhtiniana) de independência brasileira, frente às múltiplas formas de dependência, oriundas da época colonial.

O épico burlesco de Mário de Andrade contraria, ainda, outros processos estilísticos "sublimes", por exemplo, os chamados catálogos, ou enumerações. Encontram-se na epopéia camoniana catálogos de heróis portugueses e suas façanhas, de acontecimentos históricos e de linhagens reais. Os catálogos carnavalescos de *Macunaíma* são de papagaios, formigas, macacos, pragas

uma espécie de mosaico do Brasil em vias de colonização. Oswald vai muito mais longe no seu ataque contra os textos de informação no *Manifesto Antropofágico* de 1928. De modo geral, o manifesto visa superar a dependência cultural em todas as suas manifestações, através da renovação dos paradigmas primitivos que os colonizadores tentaram esmagar. O *Manifesto Antropofágico* canibaliza uma série de ícones habitualmente cultuados pelo nacionalismo ufanista, transformando-os irreverentemente em agentes do imperialismo, dos autores dos textos de informação em adiante. Oswald "devora" tudo o que ele vê como cultura imposta. E citamos do *Manifesto*: "Contra a verdade dos povos missionários... mentira muitas vezes repetida".

17. Mário de Andrade, *Macunaíma*, São Paulo, Martins, 1973, p. 107.

e "artes de brincar". Colocados dentro de uma estrutura musical de rapsódia, esses catálogos destroem e renovam uma categoria lingüística "imutável" para criar uma nova sublimidade, variações sobre temas nacionais, peças do mosaico brasileiro.

5. *O mundo épico é sempre masculino-militar.*

A obra modernista parodia impiedosamente a visão épica da masculinidade e do código militar. Frente ao perigo, Macunaíma foge. Na batalha contra Venceslau para recuperar a muiraquitã, o herói emprega as armas do bárbaro: a esperteza e a magia.

Camões segue os padrões dos livros de cavalaria: combates a lança, torneios, donzelas em perigo e cavalheiros corajosos. Mário de Andrade ridiculariza tudo isso. A "donzela" Ci é guerreira – a única figura militar – e dá uma surra em Macunaíma, que, em vez de defender a honra da "donzela", violenta-a (mas só com a ajuda dos irmãos).

6. *O herói se separa da sociedade; atinge a grandeza no isolamento, nas terras bárbaras; é aclamado na volta à civilização.*

Vasco da Gama atinge a grandeza no isolamento da sociedade lusa, chegando à Índia. Mas é aclamado na Ilha do Amor (um lugar fantástico), não em Portugal. Macunaíma tem que se separar de sua sociedade (o Mato Virgem) por causa de uma traição (a posse do talismã por Venceslau). Atinge no isolamento um tipo de grandeza; é consagrado filho de Exu, acaba com o gigante e recobra a muiraquitã. Na volta à sociedade, entretanto, não há nenhuma aclamação. Encontra a maloca deserta, e resta apenas um papagaio para contar os feitos do herói. Como em *Os Lusíadas*, a aclamação vem de fora do mundo (a metamorfose astral de Macunaíma).

Carnavaliza-se o princípio épico, neste caso, invertendo as posições relativas de civilização e terras bárbaras (cabe lembrar aqui o termo de Sarmiento, *Civilización y Barbarie*). Fica no mato a civilização do herói brasileiro. No começo do livro essa civilização coincide com a época de ouro tupi imaginada por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropofágico* (distribuição eqüitativa da riqueza, liberação instintiva e procura do prazer sem entraves) e com o que Bakhtin chama de idade de ouro de Saturno. O abandono da sociedade de Macunaíma simboliza a perda do edênico universo indígena como resultado das incursões dos colonizadores. Venceslau, que representa o colonizador, mora em São Paulo, a barbárie para o herói, pois é uma cidade desumanizada onde "os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens" (p. 52). Em São Paulo se parodia o legado colonial vituperado por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropofágico*: bacharelismo, "catequese", sistema autoritário. A maloca deserta no fim do enredo simboliza o aniquilamento colonial da civilização e da ontologia aborígines. Estas, porém, persistem nas lendas e nos mitos e permeiam toda cultura popular.

7. *As epopéias são poemas de esperança.*

Este princípio épico diz respeito ao futuro. Nas canções de gesta orais, como *El Poema de Mío Cid*, apresenta-se uma visão de grande esperança no futuro. Em *Os Lusíadas* há esperança, pois se narra o começo da aventura colonial, e há pessimismo, porque o poeta compôs sua epopéia no início da decadência portuguesa. O caso de *Macunaíma* é ainda mais ambíguo: há otimismo pelo esforço de formular uma concepção do caráter nacional, de criar uma linguagem brasileira, e há pessimismo, talvez uma nota de desespero, pelas pragas e doenças –"os males do Brasil" –, a dependência econômica estrangeira e o desaparecimento das culturas indígenas. O final da narração expressa a cara e a coroa da moeda. A volta ao universo primordial tem um tom de saudades e de devastação. Mas pode-se imaginar que isto também represente uma *tabula rasa*: agora será possível criar um novo Brasil. Finalmente, *Macunaíma*, como o livro de Bakhtin, "carnavaliza o presente porque há esperança no futuro: as formas carnavalescas representam o triunfo desse futuro sobre o passado"[18].

O texto de Mário de Andrade altera os princípios épicos e desmascara a tendência nacional de imitar e de curvar-se frente às formas literárias européias. Os escritores modernistas indicaram um caminho para o estabelecimento de uma literatura autóctone com base nas raízes populares e na diversidade da cultura nacional. Com tudo isso, persiste uma dúvida fundamental: é consciente a paródia? Não há provas que indiquem isso. Na "Carta prás Icamiabas", porém, é proposital a imitação burlesca da "língua de Camões". E cabe lembrar que o estudo de *Os Lusíadas* era imprescindível no *curriculum* das escolas da época. Não seria demais imaginar que Mário de Andrade tivesse praticamente decorado o texto; fazia parte, por assim dizer, do "inconsciente coletivo" dos intelectuais brasileiros. Não é fora de cogitação, por isso, aceitar o poema heróico de Camões como modelo, consciente ou inconsciente, de *Macunaíma*. E há uma razão final para justificar a análise épica da rapsódia. De modo geral, aceita-se a definição desta última palavra em termos de composição improvisada da música tradicional folclórica. Gilda de Mello e Souza demonstra com precisão o fundamento musical-popular da estrutura do texto. Existe, no entanto, mais uma definição, pois originalmente o vocábulo "rapsódia" significava fragmentos dos

18. Holquist, xxii-xxiii.

poemas épicos gregos, e "rapsodo" era o cantor ambulante desses fragmentos[19]. Nesse sentido, poder-se-ia afirmar que a narrativa mariodeandradiana está composta de fragmentos épicos; ou seja, seria um "mosaico" épico.

Antes de entrar na análise da montagem, é preciso fazer menção a outro princípio bakhtiniano, o realismo grotesco. Fundamental no sistema imagético do humor carnavalesco é o corpo "grotesco". A comida, a bebida, as funções biológicas e a vida sexual predominam nesse sistema. Herança da cultura folclórica, o princípio material encerra a totalidade festiva do corpo coletivo, que cresce e se renova, ao contrário do corpo individual, separado das outras esferas vitais. O realismo grotesco, então, fundamenta-se na fertilidade do corpo "ancestral" do povo. A degradação característica das imagens grotescas transfere ao plano material tudo o que é abstrato, acabando desse jeito com a separação do espírito e do corpo: trata-se de *carnavalizar*, de transformar tudo em carne. O espiritual é degradado, e degradar significa devorar para renovar, enterrar para semear, destruir para regenerar. A linguagem grotesca, por isso, baseia-se nos estratos baixos do corpo: a barriga (a gula), os genitais e o útero (a procriação), o ânus (a defecação). As imagens são, como outros princípios carnavalescos, ambivalentes – "a morte que ri" –, e expressam o inacabado, a metamorfose, a transformação.

Macunaíma está repleto de exemplos do realismo grotesco. Já no primeiro capítulo há uma cena que ilustra claramente a idéia bakhtiniana:

19. É claro que "rapsodo" significa para o autor, como ele mesmo escreve, cantador nordestino, "nossos rapsodos atuais (que) se servem da mais histórica antiguidade". E acrescenta: "esses sou eu". Mário de Andrade, "Carta a Raimundo Moraes", *Diário Nacional*, São Paulo, 20.9.1931, citado no Programa.

Então se escutou um risinho e Macunaíma tomou com uma gusparada no peito, era a moça. Macunaíma principiou atirando pedras nela e quando feria, Sofará gritava de excitação tatuando o corpo dele em baixo com o sangue espirrado. A final uma pedra lascou o canto da boca da moça e moeu três dentes. Ela pulou do galho e juque! tombou sentada na barriga do herói que a envolveu com o corpo todo, uivando de prazer. E brincaram mais outra vez (p. 13).

Essa rapsódia de violência sexual degrada toda visão romântico-simbolista do amor e do corpo. A solenidade é carnavalizada pela palavra "brincar", que transforma a relacão sexual em atividade lúdica. Também se encontram no texto inúmeros casos de destruição e recriação do corpo: quando a cotia joga caldo envenenado no herói ele vira homem; Macunaíma é mutilado repetidas vezes e é ressuscitado na terra, ou no céu, quando vira corpo celestial. Toda essa rapsódia de degradação e renascimento expressa o princípio carnavalesco da metamorfose, da fertilidade do corpo ancestral.

Após perder os laços com a cultura folclórica, o grotesco carnavalesco continuou depois da Renascença como uma tradição puramente literária: *commedia dell 'arte*. Molière, Voltaire (*Candide*), Swift, *etc*. A função do realismo grotesco é, em tais casos, a consagração da liberdade inventiva, a combinação e *rapprochement* de elementos díspares e a liberação das convenções, das verdades estabelecidas e dos clichês. Esses elementos caracterizam a rapsódia de Mário de Andrade, mas, ao contrário de tal tradição apenas literária, a obra modernista restabelece os laços diretos com o mundo do folclore.

A Montagem[20]

Talvez mais do que a obra que adapta, a encenação de Antunes Filho reproduz o conceito carnavalesco em

20. No livro *Teatro e Antropofagia* (São Paulo, Editora Global, 1985), examinamos a montagem de *Macunaíma* em função dos princípios do ma-

todas as suas dimensões[21]. Numa cena que já se tornou antológica, um grupo de atores aparece como um bloco de carnaval. Os atores vestem as fantasias de praxe – Pierrot, Colombina, havaiana, baiana, palhaço, índio[22] – e cantam, *sotto voce* e *a cappella*, um samba de enredo: "Salve Santo Antônio, padroeiro do nosso exército, que recebeu a patente em 1811 pelos serviços prestados no glorioso exército nacional"[23]. Nessa cena, Macunaíma está no Rio, onde Vei o deixou, depois de resgatá-lo de uma ilhota, com a promessa de que ele casaria com uma das filhas de "a Sol". Feita a promessa, Macunaíma se agacha e balança um barquinho dourado – o de Vei – enquanto o bloco, em fila e voltado para a platéia, atravessa o palco em câmara lenta[24]. A visão que se dá é simultaneamente onírica e paródica. O movimento em câmara lenta, por um lado, sugere um ritual imemorial, uma referência visual ao caráter arcaico da festa carnavalesca. O aspecto absurdo – o movimento, o sorriso "congelado" no rosto dos atores, a música em *sotto voce*, a paródia militar – ilustra os princípios fundamentais da definição bakhtiniana do carnaval, que, segundo o pensador russo, libera o homem da verdade reinante, da ordem estabelecida

nifesto oswaldiano, afirmando que pode ser considerada uma extensão dos esforços pioneiros do Teatro Oficina, com seu *O Rei da Vela*, no sentido de estabelecer uma arte cênica nacional mediante o uso antropofágico do folclore e dos motivos primitivos.

21. *Teatro e Antropofagia* inclui uma comparação entre o texto original e o roteiro: fiel à estrutura narrativa da rapsódia, a adaptação sintetiza os episódios, reduz o número de personagens e acrescenta – obviamente! – o diálogo. Outros acréscimos são examinados no presente capítulo.

22. Há também bonecos, que servem para aumentar o volume do bloco e chamar a atenção para a teatralidade da cena, rompendo a ilusão de realidade.

23. Mário de Andrade, *Macunaíma*; adaptação teatral de Jacques Thiériot e do Grupo Pau-Brasil, p. 34. O samba-enredo trata tipicamente de feitos históricos e é freqüentemente paródico. Nas remontagens de *Macunaíma* a partir de 1984, o bloco canta outro samba-enredo que carnavaliza o descobrimento do Brasil por Cabral.

24. Macunaíma nessa cena está vestido de terno branco, de malandro carioca, uma de suas múltiplas manifestações de "herói sem nenhum caráter".

Macunaíma, Teatro São Pedro 1978, direção Antunes Filho. (Foto Ruth Toledo – Arquivo Multimeios do CCSP)

e das proibições. A paródia verbal e visual do bloco caçoa do exército. O "desfile" do bloco e a posição rígida dos atores representam a imitação grotesca da parada militar. A letra da música põe em ridículo o ufanismo das forças armadas, de sua missão gloriosa. Espinafra-se, afinal, o mundo do poder. As festas populares se opõem a toda e qualquer forma imortalizada e acabada. Longe de ser uma perpspectiva estática da imutabilidade das categorias sociais, a filosofia carnavalesca é o contrário das cerimônias oficiais, as quais sancionam as estruturas preexistentes e relegam o tempo a uma categoria apenas formal no sentido de afastarem as mudanças e as rupturas ao passado e de utilizarem o passado para consagrar o presente, para que as hierarquias e as normas, as verdades, enfim, possam ser estáveis, imutáveis, eternas. De tudo isso se libera o homem nas festas populares, e a cena do bloco de carnaval simboliza o mesmo processo de liberação. Parodia-se a visão eterna do exército, sua origem (1811) que antecede a própria independência brasileira. O bloco é seguido de um ator vestido de santo, com auréola e segurando um bonequinho, que representa o Menino Jesus. Esta última figura corresponde à dimensão cristã do carnaval, mas o fato de o santo seguir e não fazer parte do bloco simboliza o desligamento da festa do cristianismo e demonstra seu caráter pagão. O bloco, encarnação do corpo coletivo, nega a separação carne/espírito. Carnavalizam-se as noções burguesas de casamento, fidelidade e honra, pois o bloco deixa uma "varina"[25] com o herói e é com ela que ele trai a promessa que fizera a Vei. O mundo do poder é de novo escarnecido, pois o herói rechaça o dote que "a Sol" lhe oferecera: "Oropa, França e Bahia".

25. "Varina" é o termo usado no roteiro do Grupo Macunaíma, mas não aparece no texto original de Mário de Andrade.

O bloco de carnaval informa o estilo de movimento da montagem. Antunes Filho utiliza um método coletivo de encenação fundamentado nos blocos. Isto é, o diretor estende esse modo carnavalesco para incluir toda coreografia da equipe e para corresponder às mais variadas facetas da realidade. Dessa forma, o grupo não só abrasileira o conceito universal de teatro coletivo, mas carnavaliza a realidade[26]. Como o universo folclórico medieval-renascentista descrito por Bakhtin, cria-se um mundo à parte e extra-oficial. Fiel à estrutura rapsódica do texto original, nessa "segunda vida" representada no palco aparece uma série de modos folclóricos. O espetáculo, na sua totalidade carnavalesca, na sua recriação lúdica da realidade, anula com a paródia o mundo do poder. Com os rituais indígenas e neo-africanos – a macumba –[27], expressa-se a filosofia cósmica das festas tradicionais, baseada na repetição mítica e nos momentos de crise e ruptura. Contra o eterno ciclo do poder repressivo – militar, político, eclesiástico –, opõe-se o ciclo popular das mudanças

26. "O Grupo Pau-Brasil desenvolveu a encenação de *Macunaíma* por meio de um processo coletivo. Os participantes do grupo entregaram-se de corpo e alma à experiência coletiva. No contexto do Brasil, a sua adaptação do método de equipe assume um significado especial, já que ele dispensa a utilização de uma tecnologia teatral sofisticada, [baseando-se] no trabalho intensivo. Ela torna possível até mesmo montagens espetaculares sem um grande gasto de capital, mediante a utilização dos recursos humanos de maneira coletiva. Pode ser, portanto, mais adequado que outros métodos à realidade de uma nação do Terceiro Mundo. Admitindo-se essa idéia, pode-se postular que a tecnologia sofisticada introduzida pelos centros hegemônicos acarreta prejuízos econômicos, porque destrói a indústria nacional baseada no trabalho intensivo. Por analogia, o estabelecimento de um teatro baseado no trabalho intensivo corresponde às necessidades do Brasil, enquanto país do Terceiro Mundo, e representa uma tentativa de superar a dependência. Enquanto forma de fazer teatro, barata e criada com o trabalho intensivo, o método coletivo tem a potencialidade de tornar a arte teatral mais acessível no Brasil". *Teatro e Antropofagia*, pp. 77-78.

27. Tanto na peça como no livro de Mário de Andrade – afirmamos em *Teatro e Antropofagia* – o nascimento de Macunaíma é sagrado mediante um ritual afro-brasileiro. Portanto, a ontologia africana vai guiar a vida do herói. O próprio espetáculo, também, é enriquecido pelo emprego freqüente do ritual afro-brasileiro: música, dança, figurinos.

eternas. Contra a solenidade dos governos corruptos, militares e civis, opõe-se o humor corrosivo do carnaval, no sentido amplo que Bakhtin dá à palavra. Com essa destruição, sugere-se uma renovação vinda das camadas populares da sociedade, ausentes até agora da esfera oficial. E mais concretamente, propõe-se uma renovação do teatro no Brasil fundamentada nas raízes mais fundas – populares e arcaicas – da nação. Portanto, os motivos carnavalescos não são utilizados pelo Grupo Macunaíma apenas formalmente. Constituem uma percepção liberadora e transformadora. Mas essa percepção é festiva e, por isso, nunca vira dogma "revolucionário", tão solene quanto as ideologias oficiais[28]. Para os dogmas, não há lugar no universo carnavalesco. A montagem, como o texto mariodeandradiano, "carnavaliza o presente porque há esperança no futuro". E simboliza, como o carnaval bakhtiniano, o renascimento do povo para a condição mais humana de igualdade.

A encenação inclui inúmeras variações do conceito de blocos. Há na peça blocos de araras – o séquito do Imperador do Mato Virgem –, piolhos e outros bichos. Desfilam através do palco blocos de estátuas – a coleção "neoclássica" de Venceslau –, indígenas participando em danças rituais, bailados de bumba-meu-boi, operários de São Paulo. A equipe começa o espetáculo com o bloco de operários trabalhando com britadeiras imaginárias. Seus movimentos são perfeitamente sincronizados[29] – a rigidez à qual são sujeitos no mundo do poder –, mas logo se

28. A esse respeito, deve-se notar que o realismo grotesco de Bakhtin é a inversão total das categorias que definem o Realismo Socialista da época stalinista.

29. Excetuado o dos operários, todos os blocos atravessam o palco da mesma forma, com os atores voltados para a platéia. Há, porém, variações de ritmo. O bloco de São Paulo, por exemplo, tem um ritmo acelerado e *staccato* – movimento urbano – porém o bloco de carnaval tem um ritmo mais lento, com passos encurtados. Todos os blocos atravessam o palco em posições estilizadas, não-realistas.

humanizam e, após uma exibição de capoeira, transformam-se numa tribo indígena, com quatro índios dando uma volta pelo palco e tocando flauta. Ou seja, logo no início da peça entra-se na "segunda vida" extra-oficial. A cena tribal continua com as cunhatãs trabalhando com uma tira de pano; fazem a pantomima de mulheres lavando roupa no rio[30]. O herói está aprendendo a falar. Diz primeiro o nome da tribo, sílaba por sílaba. Como num ritual guerreiro, entra no palco um grupo de índios que ao som de um tambor, chocalhos nos pés, dão um pulo e ficam "congelados"[31], os braços levantados, enquanto Macunaíma continua sua "lição". Mas carnavaliza-se inclusive essa sagrada festa da palavra tribal, pois a solenidade é quebrada quando o herói pronuncia sua primeira frase espontânea: "puta que o pariu". O princípio carnavalesco dos blocos se ilustra, também, depois da cena de macumba, quando Piaimã passa numa cadeira de rodas, acompanhado de enfermeiros. Entra logo a comissão de frente de uma escola de samba carioca, e reverencia as sambistas, neste caso Vei e as filhas, e a árvore Volomã. A comissão zomba de Piaimã mutilado (e de tudo o que ele representa) e honra não só o universo do carnaval carioca, mas também a macumba; ou seja, os setores marginalizados, indígeno-africanos. Vei, "a Sol", é porta-estandarte; o carnaval é um mundo de luz, ao contrário da escuridão do universo oficial[32].

Outro bloco representa o escárnio visual-sonoro do mundo da "civilização" clássica, com suas formas puras

30. O trabalho coletivo dessa cena caracteriza também a encenação de *Augusto Matraga*.

31. Preferimos "congelados" a "estáticos", pois é o termo usado na prática teatral.

32. O conceito de bloco de carnaval na encenação não se limita ao Brasil. Quando Macunaíma adquire a consciência de um hispano-americano, quatro moças da Ilha de Marapatá dançam com um pano comprido, ao som de um mambo afro-cubano, música que desempenha no carnaval antilhano e centro-americano o papel do samba no carioca. Outro mambo é tocado na cena das prostitutas de São Paulo.

e imutáveis. As estátuas "neoclássicas" do novo-rico Venceslau são representadas por atrizes de peito nu, coroa láurea e folha de figo dourados, o corpo coberto de pó branco, que sugere o mármore, mas cria, também, um aspecto doentio. As estátuas entram ao som de *Pompa e Circunstância*, os braços levantados e "congelados" em pose de balé; só as pernas se movimentam, para locomovê-las. A música e o movimento parodiam as cerimônias burguesas. Os corpos seminus e cobertos de pó são a imitação grotesca das candidatas a um concurso de miss. As estátuas são ligadas pela tira de pano, que sugere ao mesmo tempo toga e tapiz clássicos. O pano serve, também, de correia de cão quando o novo-rico puxa as estátuas para fora do palco, degradando-as.

O carnaval, segundo Bakhtin, libera o homem de tudo o que é imutável. Os objetos e figurinos criados para a montagem representam a materialização da oposição carnavalesca às formas acabadas. Como a linguagem popular, inimiga do imutável, na dimensão material do espetáculo se criam formas lúdicas e dinâmicas. Além da tira de pano[33], aparece, ao longo da peça, papel de jornal, uma forma acabada do mundo letrado, usado quase sempre para tudo menos com sua utilidade original: torna-se figurino, máscara, fogueira, comida, balão-galinha, porta, os legornes com que Macunaíma abandona São Paulo e sobe no céu etc. Isto é, o jornal é destruído e recriado. Carnavalescamente, torna-se uma metamorforse contínua. Há uma única cena em que o jornal é mostrado na sua função "oficial-civilizada": quando Macunaíma e seus irmãos chegam à grande cidade vêem passar um bloco de atores com jornais, representando os habitantes de São Paulo. Mas até mesmo nessa cena a intenção é paródica, já que os seres urbanos são reduzidos a apêndices de jornal. Em outras palavras, é o objeto "civilizado" que lhes dá identidade[34]. Mas a paródia se estende, pois são invertidos os valores de "*civilización y barbarie*". Quando o bloco de São Paulo atravessa o palco, os atores estão escondidos atrás de seus jornais[35]. O movimento parece ser de um corpo só, assemelhando-se a um inseto enorme. Por isso, Macunaíma e seus irmãos gritam de terror e fogem ao aparecer o bloco, pois acham que se trata de um monstro, não da Mata Virgem, mas da "civilização".

O corpo humano, vestido no mundo oficial conforme as hierarquias sociais, está despido no carnaval brasileiro. Escárnio das proibições oficiais, a nudez festiva decorre das leis de liberdade e recria a idade de ouro saturnal. O corpo nu é também uma constante no espaço carnavalesco da encenação. Às vezes é erótico, quando o herói "brinca" – cabe lembrar aqui o princípio corporal do rea-

33. "O emprego dos acessórios é antropofágico na medida em que devora uma técnica desenvolvida pelo Teatro de Laboratório Polonês de Grotowski e amplamente utilizada por grupos experimentais no mundo industrializado. No chamado "teatro pobre" de Grotowski, um mesmo objeto ou material torna-se multifuncional, é trazido para o palco e retirado pelos atores, servindo de acessório ou de cenário móvel. Essa técnica tem um objetivo econômico: ela permite que os grupos realizem suas encenações sem gastar muito dinheiro. Mas também tem um objetivo estético: dispensa a necessidade de cenários realistas e liberta a imaginação do jugo das limitações especiais daqueles (...). Entre os materiais e acessórios utilizados em *Macunaíma*, os mais importantes são pedaços de pano e jornais. Uma tira de algodão branco, de cerca de quatro metros e meio de comprimento por dois de largura, serve de acessório e cenário multifuncional. Seu significado depende da posição em que é mantida pelos atores e pelo contexto da narrativa. Esticada, representa um rio. Enrolada em torno de uma atriz, é a mortalha da falecida mãe de Macunaíma. Como telão de fundo de três lados, torna-se o apartamento das prostitutas de São Paulo. O pano sugere a Mata Virgem quando é completamente esticado e um ator postado atrás do pano segura um punhado de folhas. Ocasionalmente, pedaços de pano de cores vivas são presos à "mata", representando o séquito de araras do herói". *Teatro e Antropofagia*, pp. 80-81.

34. Além das matérias-primas, transformam-se na encenação objetos já feitos. Por exemplo, Macunaíma verte várias vezes a água do balde que leva para representar os rios por onde vai viajar. Uma cama vira o carro de Piaimã, a carroça da princesa é a canoa do herói e de seus irmãos. Outros elementos que aparecem no espetáculo pertencem ao universo indígena: esteiras e cestos de palha, vasilhas de barro, colares de contas, tambores e outros instrumentos de percussão.

35. O bloco de São Paulo, além de espantar o herói, reverencia Venceslau.

lismo grotesco na cultura popular –, mas não se trata do que Bakhtin chama o corpo individual, particular, egocêntrico, cortado das outras esferas da vida. As cenas eróticas são festivas, engraçadas, positivas. A nudez na peça constitui uma referência à idade de ouro indígena, anterior à roupa trazida pelos missionários e colonizadores.

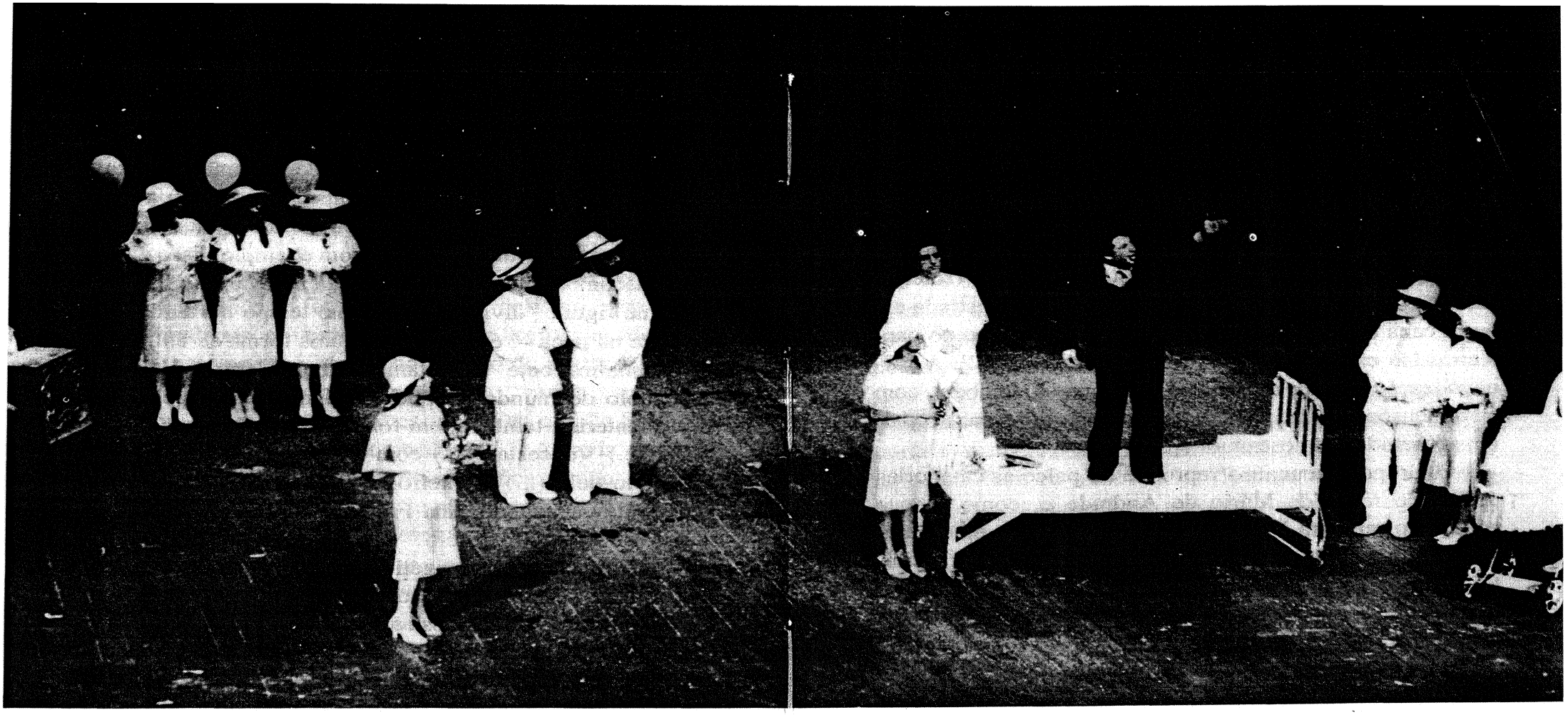
Os blocos da encenação, junto com a nudez, correspondem à totalidade festiva do corpo coletivo, que é a base do realismo grotesco. Em vez de aceitar as ofertas de Vei – casamento, entrada no mundo do poder –, Macunaíma opta por "brincar" com uma "varina" que vê passar num bloco de carnaval carioca. Daí que "a Sol" o castiga: "Se você tivesse me obedecido (...) havia de ser sempre moço e bonitão. Agora você fica pouco tempo moço (...)" (p. 35 do roteiro). Segundo Bakhtin, a degradação corporal do realismo grotesco significa ao mesmo tempo destruir e recriar; há uma ambivalência regenerativa. Nesse sentido, a "brincadeira" de Macunaíma com a "varina" leva à destruição dele, pois está condenado à velhice. Mas na verdade brinca procriando: sendo parte do fecundo corpo ancestral, sua morte se incorporará ao processo de transformação coletiva. E, porque no carnaval se comemora festivamente a metamorfose contínua, o bloco de carnaval volta à cena, e o herói dança uma valsa pelo palco enquanto se apagam as luzes em resistência para terminar o segundo ato. O fim de um ato da peça simboliza o fim de uma vida. Mas porque a vida se regenera no mundo do carnaval, haverá mais um ato.

Há uma miríade de exemplos no espetáculo da imagem carnavalesca da degradação/regeneração corporal. Na cena do macaco[36], este burla o herói, pondo em ridículo sua esperteza. Esmagados os testículos, Macunaíma

36. É interessante observar o fato de os nomes – *Macunaíma*/*macaco* – compartilharem a primeira sílaba.

morre, mas é ressuscitado pelo irmão Maanape, feiticeiro. Aciona-se o princípio carnavalesco de aviltamento quando a comissão de frente bate em Macunaíma – depois deste arrancar à força uma fruta de Volomã –, deixa um urubu para defecar no herói e sai sambando com a árvore. A degradação corporal inclui a transferência da dimensão divina ao nível material. Um bom exemplo disso é a cena de macumba onde o "eu" de Piaimã leva uma surra. Exu – uma figura "divina", ao mesmo tempo horrenda e hilariante na peça –, é invocado de uma forma carnal, quando Macunaíma bate violentamente nele. Piaimã-Venceslau, símbolo do mundo do poder, é ignominiado pelo princípio material, também, em forma verbal. Macunaíma: "Olha (...) Venceslau (...) com a muiraquitã (...) dentro do orifício dele (...)" (roteiro, p. 37). Brinca-se com a mesma palavra quando uma Fraulein pergunta: "Pode enfiar esta flor no seu orifício?" (roteiro, p. 39). Segundo Bakhtin, no universo imagético do carnaval, há ênfase nas partes do corpo abertas ao mundo: os "orifícios". Quando as estátuas "neoclássicas" perseguem Macunaíma, este escapa ao esconder-se entre elas. Ele tira a roupa, imita a pose de balé, e depois de saírem de cena as estátuas, o herói está de costas para a platéia, as nádegas cobertas do mesmo pó branco que as estátuas. Dessa maneira, carnavalizam-se as imutáveis formas clássicas. O realismo grotesco, além da sua representação visual, se estende à linguagem "obscena" característica da cultura popular.

Bakhtin observa que as palavras e expressões obscenas e grosseiras, exiladas da linguagem oficial, adquirem no carnaval caráter risonho. Macunaína é colecionador de palavras feias: "gregas, latinas, italianas – bem porcas as italianas – tupis, nheengatus, lusitanas e paulistanas (...). E vou arrematar com uma frase indiana que vai ser a jóia da minha coleção e que nem se fala não" (roteiro, p. 31). A coleção é uma espécie de mosaico verbal brasileiro de



Macunaíma, Teatro Sesc Anchieta 1984, direção Antunes Filho.

realismo grotesco. As "indecentes" brincadeiras populares, escreve Bakhtin, demonstram uma irreprimível vitalidade lingüística. A montagem apresenta inúmeros exemplos de tais brincadeiras: Macunaíma – "Chuvisco, cê conhece a língua do lim-pim-guá-pá? (...). Pois então vá-pa apa mer-per-da-pa" (roteiro, p. 41). Amarelinha – "O que é, o que é: vamos fazer o que Deus consente? Juntar pêlo com pêlo e deixar o pelado dentro?" (roteiro, p. 41). A vitalidade da indecência popular é ilustrada em outra cena quando Macunaíma faz um gesto obsceno para Venceslau e diz: "Acabei de inventar a banana". A carnavalização verbal, a paródia, relaciona-se, também, com as dimensões narrativas do texto transferidas para o palco, sobretudo a da estrutura épica.

O Grupo Macunaíma reproduz no palco as categorias épicas do texto de Mário de Andrade e, como este, a adaptação remonta às rapsódias ou fragmentos épicos antigos porque a história é narrada, freqüentemente, no contexto do canto e da dança. Também importantíssimas na montagem são as viagens, e um modo de viajar é através das danças tribais: durante várias danças indígenas[37], Macunaíma vai descrevendo os lugares que visita. Na cena em que o herói viaja "até o reino encantado da Pedra Bonita, lá em Pernambuco", ele vai montado nas costas de Maanape e é acompanhado pela tribo, que anda batendo ritmo com os pés, soltando gritos de guerra e entoando um canto indígena: "Vôte vôte vôte coandu!/Vôte vôte vôte cuati!/Vôte vôte vôte taiaçu!/Vôte vôte vôte pacari!/Vôte vôte vôte canguçu!" (p. 9 do roteiro). Fazem um

37. "Ao longo da peça corre um fio de cantos indígenas e de música de flauta, de magia e rituais. Os elementos indígenas são, ao mesmo tempo, celebratórios e plangentes. Logo no começo do primeiro ato, vê-se no palco uma atriz moldando um pedaço de barro, que dá origem ao nascimento do herói. Essa imagem visual empresta ao espetáculo um tom de lenda. O nascimento de Macunaíma é acompanhado por flautas indígenas, e (...) tocam um lamento quando da triste volta do herói à sua aldeia, agora deserta, quase no fim da peça". *Teatro e Antropofagia*, p. 72.

círculo e meio pelo palco, param, formam uma fila no fundo e armam o pano, ficando atrás dele e fazendo barulho de bichos, criando a Mata Virgem. Em outras cenas, o movimento dos atores pelo palco em círculos e curvas sugere viagens por grandes distâncias[38]. O conceito épico de herói, a cena em que Macunaíma é coroado Imperador da Mata Virgem, tem mais importância no espetáculo do que no texto. Neste, basta uma sentença para descrever como as araras e outras aves vêm "saudar Macunaíma, o novo Imperador do Mato-Virgem" (p. 28). Na peça, porém, o herói, além da saudação do séquito de araras, recebe coroa, manto e cetro de imperador e presentes da tribo das Icamiabas. As variadíssimas dimensões da categoria sobrenatural da rapsódia se reproduzem visualmente no palco. Vei, os monstros da floresta, os seres mitológicos. Num dos momentos mais cativantes da encenação, um ator preto nu, representando o Pai do Sono, atravessa o palco em câmara lenta, jogando uma espécie de purpurina no ar.

A noção de paródia dá-se, sobretudo, através da música incluída na trilha sonora. A música européia que predomina tem todas as qualidades da "virgiliana língua de Camões", no sentido de ser anacrônica, "sublime" e pomposa. É a solução teatral – um meio visual-auditivo – para reproduzir cenicamente a imitação burlesca verbal do texto mariodeandradiano (a "Carta pras Icamiabas", ela mesma, constitui-se apenas numa cena breve da adaptação). As músicas européias do espetáculo, facilmente reconhecíveis, pertencem ao cânone burguês. Ouve-se ao longo dos quatro atos uma série de valsas – de Strauss, de Schoenbrünner – sobretudo nas cenas de Venceslau/Piaimã, cujo *status* se pretende carnavalizar. Já fizemos referência a outra peça musical anacrônico-sublime

38. Enquanto as viagens são representadas por círculos e curvas, os blocos se movimentam geralmente em linhas retas.

utilizada para parodiar o novo-rico/comedor de gente, *Pompa e Circunstância*, tocada na entrada das estátuas "neoclássicas". De Verdi são a *Marcha Triunfal* (é tocada quando Piaimã e suas estátuas perseguem Macunaíma), e *La Traviata*, a grandiosidade por excelência, imitada burlescamente no bloco da ópera de Ceiuci, depois de ela voltar da Europa como prima-dona. A cena inclui Piaimã, sua filha Rosinha, criados, estátuas, carregadores, mordomo e principalmente a Velha Ceiuci: o bloco faz a mímica de um coro enquanto se ouve a gravação da ópera de Verdi. Vestida grotescamente de gala, com uma peruca verde, o rosto coberto de pó branco, a prima-dona tropeça pelo palco, escarnecendo da solenidade operística e das pretensões europeizantes da burguesia brasileira. Lembre-se que a ópera decimonônica se constitui numa forma congelada no tempo, um ritual estético imutável. A ópera é literalmente carnavalizada na encenação, pois que os outros atores jogam serpentina em Ceiuci, ao passo que uma atriz vestida de bailarina de frevo segue os tropeços da "cantora", segurando acima da cabeça desta a sombrinha característica da dança carnavalesca do Nordeste. O bloco operístico é o Grande Final do terceiro ato.

A valsa é o pano de fundo sonoro da cena dos operários com britadeiras, do final do segundo ato (depois de Macunaíma "brincar" com a "varina"), da volta para Uraricoera e dos agradecimentos finais dos atores. A trilha sonora inclui, também, o *Scherzo Patriótico* de Offenbach para a cena do bloco de São Paulo, música de *cancã* para a segunda passagem do bloco de operários, música renascentista para as cenas da princesa, e *Bahn Frei Polca* de E. Strauss para a cena do Pato (Macunaíma preso na casa de Piaimã).

A encenação compreende, além da música européia, um mosaico musical brasileiro. Seguindo o modelo de

composição da música popular utilizada, segundo Gilda de Mello e Souza, por Mário de Andrade, Antunes Filho incorpora na montagem variações sobre tipos díspares de música nacional, popular e erudita. Alguns exemplos são: a) música indígena, *Canção de Yto* (o nascimento de Macunaíma e sua transformação na Ursa Maior); b) duas peças de Villa Lobos, *Trenzinho Caipira* (a Boiúna) e *Aria Cantillena* (Naipi); c) música de realejo (a pensão de São Paulo e Pauí-Pódole); d) *O Guarany* de Carlos Gomes (a estátua de Carlos Gomes). A trilha sonora inclui música de circo e de carrossel, que é tanto universal quanto nacional. E há efeitos sonoros como assobios de pássaros e barulho de grilos em *off*, nas viagens pela Mata Virgem.

As noções épicas não são apenas parodiadas na encenação. Se aplicarmos a conceituação vulgar do termo, "extraordinário", trata-se de um espetáculo épico porque projeta no palco imagens notáveis, sugerindo majestosamente grandes distâncias de tempo e espaço e apresentando uma multidão de pessoas, de bichos, até mesmo de plantas e de estátuas. Há muitas cenas espetaculares na adaptação, como as que terminam os atos. No fim da peça, o bloco de operários traz uma escada para ajudar Macunaíma a subir para o céu. Os atores acendem velas, levantando-as para o alto. Ouve-se a *Canção de Yto* e Macunaíma solta seu derradeiro grito de guerra. Apaga-se a luz em resistência, até ficar somente a iluminação das velas; estas, na escuridão, formam a constelação Ursa Maior, última manifestação do herói, que "banza solitário no campo vasto do céu" (p. 217 do texto).

Antunes Filho e Nelson Rodrigues.

3. NELSON 2 RODRIGUES

O moderno teatro brasileiro poderia ser compreendido como situando-se em um ciclo que vai de 1944 a 1984, delimitados, seus termos inicial e final, por duas memoráveis encenações de obras de Nelson Rodrigues (1912-1980). A primeira é *Vestido de Noiva*, montada pela companhia carioca Os Comediantes, sob a direção do emigrado polonês Zbgniev Ziembinski. Do Grupo Macunaíma é a mais recente montagem que marcou época: *Nelson 2 Rodrigues*, adaptação de *Álbum de Família* e *Toda Nudez será Castigada*. Não é mera coincidência a colocação do dramaturgo neste ciclo de quarenta anos: trata-se da figura mais revolucionária e provocadora da moderna dramaturgia brasileira por suas inovações temáticas, estilísticas e cênicas. São célebres os diretores

Ziembinski e Antunes Filho por suas contribuições pioneiras à arte cênica, mas deveria aparecer ao lado deles o nome de Nelson Rodrigues. Suas rubricas textuais e a estrutura mítica e arquetípica de suas peças estimularam a imaginação dos encenadores e levaram a montagens que mudaram o rumo da história do palco nacional.

Vestido de Noiva

Até o fim dos anos 30 predominavam no palco brasileiro formas teatrais herdadas do século passado: a comédia de costumes e, em grau menor, a revista e o dramalhão. A partir do Modernismo, boa parcela dos artistas e críticos encarava a comédia de costumes como uma forma antiquada, uma diversão inconseqüente, digna de escárnio. Antônio de Alcântara Machado sintetizou exasperadamente sua apreciação sobre o gênero:

> Não nos dê mais portugueses estúpidos; mulatas pernósticas que misturam o francês e o português (...), criadas metediças; sogras truculentas que supliciam verbalmente genros pândegos (...) e não encha as comédias de desmaios com guinchos, correrias, traições conjugais, desaguisados de família (...). Tudo isso é idiota. Pior: de tudo isso estamos fartos[1].

Estabeleceram-se no fim dos anos 30 e no começo dos anos 40 várias companhias, com o intuito de incorporar o teatro à revolução estética iniciada em 1922. A mais importante foi a companhia Os Comediantes, guiada pelo diretor Ziembinski, formado na tradição expressionista européia de Maiakovski, Rheinhardt e Meyerhold. Foi extraordinária a convergência de um grupo com aspirações inovadoras, um diretor com o *background* necessário para realizá-las e um drama nacional – *Vestido de Noiva* – verdadeiramente moderno.

1. Antônio de Alcântara Machado, "Terra-Roxa e Outras Terras", citado por Décio de Almeida Prado, "O Teatro", em, *O Modernismo*, Afonso Ávila (org.), São Paulo; Perspectiva, 1975, pp. 141-142.

A ação da peça se desenrola na mente da protagonista Alaíde, moribunda, deitada na mesa de operação, depois de um acidente de automóvel. Há na obra três níveis: os planos da alucinação, da memória e da realidade. Revela-se o enigma da vida dessa jovem mulher ao longo dos três atos: seu fascínio por uma prostituta que aparece nas alucinações – a elegante Madame Clessy – e o amargo e violento triângulo amoroso entre Alaíde, seu marido Pedro e sua irmã Lúcia. *Vestido de Noiva* acaba depois da morte da protagonista, com imagens do casamento de Pedro e Lúcia.

O cenário[2] reflete os estados psicológicos das personagens. Segundo as rubricas, aparecem na primeira alucinação de Alaíde um grupo de prostitutas, a cafetina, móveis. Mas o autor menciona também uma vitrola invisível, na qual uma das mulheres faz a pantomima de colocar um disco. Isto é, os objetos nessa cena se referem à alucinação e não à realidade objetiva. Nos sonhos, focalizam-se alguns elementos e excluem-se outros, e as partes invisíveis do cenário correspondem aos espaços vazios da alucinação da protagonista. E porque a memória é também seletiva, os móveis em *Vestido* aparecem e desaparecem dentro da mesma cena ou quando uma cena específica se repete (há um espelho invisível na cena que antecede a boda de Alaíde e Pedro, mas, quando a cena é repetida, o espelho se materializa). Os atores retiram ou trazem objetos durante uma mesma cena ou criam a ilusão de sua existência com a pantomima.

A iluminação de Ziembinski reforçou a cenografia. Não se sabe exatamente quantas mudanças houve durante o espetáculo; provavelmente entre cem e duzentas, um

2. Na encenação de Os Comediantes, o cenógrafo foi o pintor Tomás Santa Rosa.

número extraordinário em comparação com a comédia de costumes, que geralmente tinha duas, ou seja, as luzes eram ligadas no começo e desligadas ao descer o pano. A iluminação de *Vestido* indicou o fluxo do inconsciente da mulher moribunda e aumentou a flexibidade do espaço cênico. Mais impressionantes que a quantidade de mudanças foram as técnicas específicas utilizadas pelo diretor. Por exemplo, um *spot* seguiu os movimentos dos atores de um plano a outro, simbolizando o enfoque estreito dentro do inconsciente e dando ênfase a sua vasta escuridão. Enquanto as luzes fixas representariam uma certa estabilidade da psiquê, para usar o termo junguiano, os *spots* móveis ou a iluminação simultânea em planos diferentes sugeririam instabilidade e desintegração.

Também foi inovador o emprego de microfones e alto-falantes. Nelson Rodrigues não trabalhava dentro da tradição teatral brasileira, mas, ao contrário apropriava-se de técnicas e idéias, não importando a proveniência, para criar os efeitos desejados. Os microfones contribuíram para produzir uma voz incorpórea, interna, e permitiram a interpenetração dos planos. Os alto-falantes produziram música para as cenas de casamento e enterro, além de efeitos sonoros (o acidente).

Ziembinski concentrou a força de seu talento na representação e na marcação. Seu método até certo ponto "coletivo" rompeu o estrelismo e descuido das companhias profissionais, já que deu valor ao elenco como uma totalidade e coreografou cada momento com precisão. Ele trabalhou com vários estilos de representação, entre expressionistas e naturalistas (stanislavskianos)[3]. "A interpretação esteve ótima, ensaiadíssima, firmíssima nos mínimos detalhes. Cada gesto, cada atitude, cada sentimento

3. E há muitos que acreditam que foi Augusto Boal que introduziu o método stanislavskiano no Brasil, vinte anos depois!

dos atores, tudo foi estudado e executado com a máxima precisão"[4].

As rubricas de Nelson Rodrigues, em conjunto com a marcação do diretor, produziram um estilo visual que não só foi inovador mas antecipou uma época futura. O segundo ato, por exemplo, inclui uma visão (alucinação) de dois homens, um jovem e outro velho, com figurinos de fim de século e velas na mão. Ajoelham-se lentamente na frente de um cadáver invisível: seus movimentos são totalmente sincronizados. Essa marcação antecipa o trabalho de Robert Wilson, que utiliza o movimento sincronizado em câmara lenta para efetuar a comunicação inconsciente. (Antunes Filho lança mão de uma técnica semelhante em *Nelson 2 Rodrigues*.) Há, ainda, no texto, outros exemplos de movimento não-naturalista, simbólico. Numa cena do terceiro ato, Alaíde, Lúcia e Pedro juntam as cabeças para criar "a impressão plástica de um *bouquet* de cabeças"[5], uma referência visual irônica ao triângulo incestuoso. A peça termina com sua mais notável imagem visual, um clima mágico: o casamento de Lúcia e Pedro, depois da morte de Alaíde. As rubricas indicam: "Luz sobre Alaíde e Clessy, poéticos fantasmas" (p. 167). Na hora de entregar o *bouquet*, a protagonista – ou seu fantasma – e os noivos congelam-se; a realidade fica suspensa e o sobrenatural se sobrepõe. Logo depois termina a peça, com uma luz lunar no túmulo de Alaíde. Sem diálogo, essa cena final comunica a essência dos temas e estruturas de *Vestido de Noiva*. A atmosfera sobrenatural – criada pela interação de movimento ritual, efeitos de iluminação e superposição de planos – sugere a irrevogabilidade da morte e a ironia do título. Isto é, o

4. Alfredo Mesquita, "Nota sobre a visita de Os Comediantes a São Paulo", *O Jornal*, São Paulo; 23 jul. 1944, in *Dionysos*, SNT, dez. 1975, p. 90.

5. Nelson Rodrigues, *Vestido de Noiva*, in *Teatro Completo*, vol. 1, Sábato Magaldi (org.), Rio de Janeiro; Nova Fronteira, 1981, p. 160.

principal símbolo ritual é o vestido de noiva, a boda, o matrimônio, uma forma arcaica retratada na obra não em sua função positiva (renovação da união eterna) mas negativa, como uma instituição social que destrói o desejo e impede a liberação. O dramaturgo transforma um signo de pureza, inocência e ritual sagrado numa mortalha, a veste fúnebre de Alaíde, máscara que esconde a violência e a repressão de uma sociedade patriarcal.

O espetáculo de Os Comediantes maravilhou o público e a crítica. Após o sucesso de *Vestido de Noiva*, o grupo provocou múltiplas mudanças, colocando o teatro brasileiro em contato com a revolução estética iniciada no Modernismo e situando-o dentro da corrente do teatro universal. Modificou-se o papel do diretor, que haveria de controlar a partir de então toda a unidade estética do espetáculo: cenografia, iluminação, figurinos e representação. Eliminou-se, de modo geral, o estrelismo da época da comédia de costumes. A companhia Os Comediantes constituiu uma espécie de "laboratório" das artes cênicas e dramáticas no Brasil e plantou as sementes para os grupos subseqüentes que seriam marcos na história teatral do país: o Teatro Brasileiro de Comédia, o Teatro de Arena, o Teatro Oficina e o Grupo Macunaíma.

É profunda e tristemente irônico que Nelson Rodrigues, depois de participar dessa revolução do palco brasileiro, viesse a se tornar um dramaturgo maldito. Suas obras, começando com *Álbum de Família*, de 1945, foram muitas vezes censuradas e condenadas pelos árbitros do bom gosto e da moralidade. Ele mesmo, com sua ousadia característica, reagiu ao sucesso de *Vestido de Noiva*. "Parti para *Álbum de Família*, que é um anti-*Vestido de Noiva*. O teatro é mesmo dilacerante, um abscesso. Teatro não tem que ser bombom com licor"[6]. Menos experimental que *Vestido* em termos cênicos, a visão psicológica do *Álbum* é mais revolucionária. O autor incluiu-os nas obras que classificou como *peças desagradáveis*: "São obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia"[7]. Nessa peça, o dramaturgo, muito mais que em *Vestido de Noiva*, rasgou os véus de autocensura das personagens e permitiu explosões brutais de emoção submersa. "Desabituada desse tratamento de choque, a crítica se encolheu, e os órgãos policiais proibiram a peça durante 22 anos"[8]. As peças míticas subseqüentes, esse "teatro desagradável", seriam igualmente condenadas[9]. Felizmente, Antunes Filho levaria a cabo uma operação resgate em 1981, ano da estréia de *O Eterno Retorno*[10], remontado em 1984 e reintitulado *Nelson 2 Rodrigues*. Nessas duas montagens foi incluído o anteriormente execrado *Álbum de Família*, uma viagem pavorosa através de um labirinto incestuoso e assassino de relações familiares.

Álbum de Família: Texto

A obra, situada em 1924, trata de uma família latifundiária que comete atos de incesto, assassinato e suicídio. Os membros são Jonas, o pai, sua esposa Senhorinha, os filhos Glória, Edmundo, Guilherme e Nonô, e a irmã de Senhorinha, Rute. As fotos do álbum familiar constituem o contraponto à tragédia e são comentadas obtusamente por um colunista social, o Speaker. Enquanto as fotos ilustram a ação no passado, o enredo principal,

6. Citado em *Teatro Completo*, vol. 1, p. 21.

7. Citado em *Nelson Rodrigues: Teatro Completo*, vol. 2, Sábato Magaldi (org.), Rio de Janeiro; Nova Fronteira, 1981, p. 13.

8. Sábato Magaldi, *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenação*, São Paulo, Editora Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 51.

9. As tragédias cariocas de Nelson Rodrigues sempre tiveram melhor aceitação do que as peças míticas.

10. Foram quatro as peças de *O Eterno Retorno – O Beijo no Asfalto, Os Sete Gatinhos, Toda Nudez será Castigado* e *Album de Família*.

ao contrário de *Vestido de Noiva*, desenrola-se no presente. A história parece ser, na superfície, melodramática, inverossímil.

A peça não deve ser julgada em função dos cânones realistas, nela não constando normas de causa e efeito, sendo o leitor/espectador transportado a um universo mítico-arquetípico. Muito embora o autor especifique a localização em termos de espaço e tempo – uma fazenda mineira nas primeiras décadas do nosso século –, as personagens habitam um espaço atemporal, fora da sociedade, da lei, da história. O clã de Jonas simboliza a família primordial, *ab origine*. A peça abre com a foto do casamento de Jonas e Senhorinha, de 1900. O ritual e a data representam "o início da vida", e o casal tem existência anterior "à História e à Civilização"[11], constituindo como que uma espécie de Adão e Eva cujo comportamento obedece aos mitos antigos, incrustados nas dimensões arquetípicas do inconsciente coletivo.

Nas montagens de 1981 e 1984, Antunes Filho utilizou as teorias de Mircea Eliade sobre o mito do eterno retorno. Eliade propõe, para explicar as sociedades arcaicas ou primitivas, uma ontologia metafísica segundo a qual as coisas do mundo têm valor apenas quando são parte de uma realidade transcendente, revelada por símbolos e rituais. Os atos religioso-rituais repetem os exemplos ou paradigmas míticos estabelecidos pelos deuses ou pelos heróis *in illo tempore*, no tempo da Criação; os atos humanos tornam-se assim divinos e, portanto, legítimos. Os atos que não se incluem nas categorias sagradas e míticas são isentos de significado, falta-lhes realidade. Por outro lado, toda repetição ritual da Criação original suspende o tempo profano e projeta o homem ao tempo mítico. O homem arcaico vive, portanto, no presente contínuo e

11. Magaldi, *Teatro Completo*, vol. 2, p. 15.

eterno. Não obstante, porém, a concepção atemporal, nas culturas primitivas existe a noção da periodicidade do tempo, do ano, do ciclo; ou seja, a vida se regenera periodicamente, levando a uma nova Criação. Para isso, há rituais para a explosão dos demônios, antes e depois do novo ano ou ciclo, o mundo dos vivos é invadido pelos mortos, e suspendem-se as normas sociais, abrindo-se espaços para orgias e outros excessos de comportamento. Tais rituais e anti-rituais, que se identificam com o Caos, o tempo anterior à Criação, servem para anular o ano ou ciclo velho e são uma purificação, um retorno eterno ao tempo "puro", ao momento mítico de passagem do Caos ao Cosmos. Finalmente, o conceito de regeneração contínua se relaciona com os ciclos da natureza: as estações, as fases da lua, o nascer e o pôr do sol, as catástrofes naturais. O homem, também, regenera-se, aparece e desaparece, num eterno retorno. A degeneração e destruição são necessárias para que um novo ciclo comece, assim como a morte e às vezes o sacrifício dos indivíduos são precisos para que a humanidade se regenere[12].

Em *Álbum de Família* Nelson Rodrigues projeta suas personagens para os mitos da Criação, para o tempo antes do tempo, e seu comportamento, por isso, vai corresponder, não aos conceitos sociais e psicológicos do realismo, mas aos padrões míticos. Elas hão de cumprir o destino implacável do ciclo eterno. Seu fado trágico, amaldiçoado, está ligado aos mitos familiares de Édipo e Electra. Ao mesmo tempo, as personagens estão conscientes de sua posição mítica, utilizando-a para justificar suas ações.

12. Nossa análise mítica se baseia nos seguintes textos de Mircea Eliade, *Le Mythe de L'éternel retour: archétypes et répétition*, Paris, Librairie Gallimard, 1949; *Mythes, Rêves et Mystères*, Paris, Librairie Gallimard, 1957; *Myth and Reality*, Trad. de Willard R. Trask, New York; Harper & Row, 1963; *The Sacred and the Profane*, Trad. de Willard R. Trask. New York, Harper & Row, 1961. [Trad. bras.: *Mito e Realidade*, São Paulo, Perspectiva, 1972.]

Jonas crê que a condição de pai, a envergadura de patriarca bíblico, confere-lhe o direito de merecer o respeito sagrado da família. Considera-se uma espécie de deus, e seu comportamento – a sedução e o assassinato de donzelas – há de estar isento de toda e qualquer reprovação. Ele envolve numa aura religiosa o desejo sexual pela filha. Glória, para ele, é uma "santa de porcelana", uma imagem angelical.

O casamento – 1900 – engendrou o mundo mítico, mas a volta de Glória à fazenda gera a ação central da peça no plano do tempo presente. A simples menção do nome dela provoca uma mudança nos membros da família, porque eles imaginam que ela representa aquilo que eles já perderam ou nunca tiveram: a inocência primordial. Glória encarna, no entanto, o mito de Electra. Como as outras personagens, ela tem certeza da pureza de seus sentimentos e impregna de religiosidade o amor incestuoso: para ela Jonas assemelha-se a Cristo.

Senhorinha arde de paixão incestuosa pelos três filhos, e percebe isso no instante de cada um nascer. Ou seja, os sentimentos dela remontam ao início do tempo e da criação, simbolizado pelo nascimento dos filhos. O objeto principal da paixão é Nonô, e, ao seduzi-lo, desencadeiam-se a violência sexual do marido e a longa série de acontecimentos terríveis que culminam com a morte de quase toda a família. A sedução de Nonô, o pecado original da família, provoca a loucura do garoto, e porque ele vive nu na floresta como uma fera, ou um bom selvagem, um homem natural, anterior à civilização, *ab origine*, há na sua loucura uma dimensão mítica. Em outras palavras, Nonô é um Adão, e Senhorinha queria ser sua Eva para os dois viverem nus no Jardim. E é por esta razão que ela mata o marido.

Os filhos, por sua vez, personificam o mito de Édipo. Apaixonados pela mãe, alimentam fantasias parricidas e

fratricidas. Edmundo descreve para Senhorinha um tempo mítico de felicidade edipiana: "Eu acho que o homem não devia sair nunca do útero materno (...) o céu, antes do nascimento foi teu útero..." (p. 102). O incesto, portanto, corresponde às saudades do paraíso perdido. Guilherme, porém, castra-se para purgar o desejo sexual. Mas porque não pode superar o destino familiar, transfere a obsessão incestuosa a Glória, a pureza encarnada (na imaginação dele). Acaba assassinando a irmã, ao descobrir que o que ela encarna mesmo é o mito de Electra; isto é, mata-a para evitar a possibilidade de ela ser seduzida por Jonas. Todas as paixões da família, sejam elas concupiscentes ou assassinas, são dirigidas para dentro e cumpridas dentro do círculo fechado, incestuoso. Heloísa, com quem Edmundo se casa mas nunca conhece sexualmente, diz dele: "Eu não existia para ele. Edmundo só podia amar e odiar pessoas da própria família. Não sabia amar, nem odiar mais ninguém!" (p. 112). As palavras de Edmundo demonstram o caráter mítico da prisão familiar: "Mãe, às vezes eu sinto como se o mundo estivesse vazio, e ninguém mais existisse, a não ser nós, quer dizer, você, papai, eu e meus irmãos. Como se a nossa família fosse a única e primeira" (p. 102).

Enquanto a vida familiar de Jonas e Senhorinha representa um mito de criação, a ação da peça, paradoxalmente, tem lugar no fim do ciclo mítico, na fase de caos e destruição, antes da regeneração. Mircea Eliade descreve essa fase, no contexto das sociedades primitivas, como um tempo de orgias e deboche, quando se soltam os demônios. No *Álbum* transparece a libertinagem de Jonas, e soltam-se os demônios sexuais e homicidas da família. Segundo Amália Zeitel, a morte na obra não constitui o crime contra a vida humana, mas significa a passagem ritual, o processo de sacrifício ou liberação que leva ao

re-nascimento[13]. Esse ponto de vista é expresso no final da peça, com a morte de Jonas, onde o autor escreve, "Dona Senhorinha parte para se encontrar com Nonô e se incorporar a uma vida nova" (p. 119). Com a finalidade de reforçar a idéia mítica do eterno retorno, da morte que gera o re-nascimento, "uma vida nova", o dramaturgo termina *Álbum de Família* com uma oração funerária em latim, para deixar claro que se trata de um ritual antigo, que perpetua o ciclo eterno de nascimento/morte/re-nascimento.

Em Nelson Rodrigues "a escavação remonta às raízes arqueológicas da própria essência do ser humano" (Zeitel, programa), aos mitos antigos, os quais persistem no repositório instintual que Jung denomina o inconsciente coletivo e que contém os arquétipos[14]. As personagens do *Álbum* não só projetam diretamente essas "raízes arqueológicas", mas são também, elas mesmas, símbolos arquetípicos do inconsciente coletivo.

Jonas e Senhorinha representam dois arquétipos que fundamentam o sistema junguiano, o *animus*, o símbolo paterno, o homem dentro da mulher, e a *anima*, que corresponde à mãe, e proporciona à personalidade masculina certas características "femininas". A maneira como o indivíduo se relaciona com esses arquétipos é de extrema importância para o desenvolvimento psicológico: eles poderão favorecer ou impedir o crescimento. Em sua função positiva, tornam-se catalisadores de amor e espiritualidade. Na forma negativa, são capazes de ser demônios de morte, como é o caso de Jonas e Senhorinha, ao devastarem a vida de seus filhos. Glória, na imaginação, transforma o pai num Cristo. Numa conclusão superficial, dir-se-ia que ela projeta em Jonas o nível mais alto do *animus*, a dimensão espiritual. Mas ao examinar com mais cuidado a relação pai/filha, a imagem de Cristo revela-se uma concepção falsa perpetrada por Jonas e ingenuamente abraçada por Glória. Esta, presa na armadilha do *animus* negativo, mantém-se patologicamente ligada à figura paterna, incapaz de estabelecer convivência além do *huis clos* da fazenda. A *anima* negativa subjuga o espírito dos jovens. Edmundo, ao casar com Heloísa, tenta livrar-se dos laços maternos, mas nunca consuma sexualmente o casamento. Sua esposa caracteriza a *anima* negativa como "a outra", uma presença fantasmagórica que impede a consumação matrimonial. E, então, o filho volta ao lar, ao aniquilamento no abraço da *anima*. A mãe interna, sem embargo, não é sempre idêntica à mãe externa. Quando Jonas obriga Senhorinha a revelar sua infidelidade, Edmundo se volta contra ela. O "amor" pela mãe, na realidade, constitui uma projeção da *anima* negativa, e esta o acorrenta ao sonho impossível da pureza materna, à visão do paraíso uterino. Edmundo e seu pai são também possuídos pela *anima*, travados na infância arquetípica. Ao acusar Senhorinha de infiel e fria, Jonas faz uma declaração surpreendente: "Nem FÊMEAS as mulheres são!" (p. 105). Esse oxímoro expressa uma manifestação infantil do arquétipo materno em função da qual o homem considera repugnante a sexualidade, porque projeta em todas as mulheres a ilusão de pureza materna.

Apesar de as personagens encontrarem-se imersas num universo mítico-arquetípico, o leitor/espectador não há de se satisfazer só com noções de "raízes arquetípicas", renovação e liberação, as quais justificariam o comportamento da família de Jonas. Ainda restam os problemas sociais e morais de abuso sexual, incesto e assas-

13. Amalia Zeitel, "Nelson Rodrigues, Autor Vital", notas do programa, *Nelson 2 Rodrigues*, Grupo Macunaíma, Antunes Filho, diretor, São Paulo, 1984.

14. A análise junguiana se fundamenta em: Jolande Jacobi, *Complexo, Arquétipo, Símbolo*, trad. Margit Martincic, São Paulo, Editora Cultrix, 1986; Elie G. Humbert, *Jung*, trad. Marianne Ligeti, São Paulo, Summus, 1985, em nossas conversas com o psicanalista Antônio Galvão Bueno, 1988.

sinato brutal. Fora do contexto mítico, é preciso ver o lado escuro das personagens. "É o homem afastado da disciplina social, exercendo a espontaneidade desenfreada, entregue ao desvario que aboliu a conveniência da razão. Bastou um pretexto (...) para o protagonista sentir-se autorizado a dar vazão ao que reprimia[15]".

O tabu incestuoso é, na peça, a expressão predominante de "espontaneidade desenfreada". Não importa que as personagens tentem esconder os desejos sexuais atrás da máscara religiosa ou que os expressem abertamente, o resultado é quase sempre a morte e a destruição. Guilherme, ao negar a verdadeira emoção que sente por Glória, mata-a com um tiro para "salvá-la" de Jonas. Senhorinha tenta uma vez afogar a filha, e mata o marido para poder realizar sem entraves sua paixão por Nonô. Guilherme e Edmundo se suicidam. Todo esforço de abandonar o círculo incestuoso acaba mal: Glória transfere para Teresa – colega de colégio de freiras – o amor por Jonas, e o encontro lesbiano tem como resultado a expulsão do colégio e a volta à fazenda; Guilherme entra num convento mas também retorna, apesar da automutilação. A família inteira é tragada pelo redemoinho de "espontaneidade desenfreada", e seu mundo acaba num paroxismo mortífero. Pessoas de fora são também arrastadas pelo turbilhão familiar de ódio mortal. Heloísa perde o marido, que se suicida. Um homem inocente, sob a falsa acusação de Senhorinha, é assassinado por Jonas. E este, com a ajuda de Tia Rute, sua cunhada, imola incontáveis meninas. Ele é o corruptor; atraído pela inocência, destrói-a paradoxalmente. As personagens não demonstram nenhum remorso, mas apenas a satisfação de seus desejos. Cada um vê os outros membros da família de duas maneiras: como objeto sexual ou alvo de desígnios homicidas.

15. Sábato Magaldi, "Itinerário e Unidade de uma Obra", notas do programa de *Nelson 2 Rodrigues*.

As personagens masculinas estão divididas entre a obsessão da sexualidade e a da inocência. As mulheres não virgens são impuras, desprezíveis. Têm que ser castigadas pelos impulsos libidinosos. Guilherme: "Fazes bem em humilhar mamãe. Ela precisa EXPIAR, porque desejou o amor, casou-se. E a mulher que amou uma vez – marido ou não – não deveria sair nunca do quarto. Deveria ficar lá, como num túmulo" (p. 86). Os homens, porém, desejam as mulheres apenas como objetos sexuais. E todas as personagens, inclusive as mulheres, vestem o carnal em roupas religiosas. Porque Jonas fez amor com ela, Rute o considera um santo. Como todo prosélito, ela se prostra e degrada perante a divindade ou o guru. Mas a presunção religiosa não fornece normas morais nem sociais.

A obra, no final de contas, toca, pelo menos de leve, a realidade social. Nelson Rodrigues, com sua experiência de repórter policial, "associa o sexo, sobretudo, ao desregramento do instinto dos donos da vida. O poder aguça o desejo de satisfação material, incluindo-se nele o sexo"[16]. Jonas se aproveita de sua envergadura social para abusar e até matar impunemente mulheres jovens, e as famílias das vítimas, das camadas mais baixas da sociedade, colaboram com ele, degradando-se totalmente. As ações de Jonas transformam o sexo numa metáfora social, o estupro das classes pobres do Brasil. Os extremos de comportamento não existem só no distante cosmos mítico.

Toda Nudez será Castigada: Texto

Vinte anos separam *Álbum de Família e Toda Nudez será Castigada*. Nelson Rodrigues tinha passado da fase mítica à da tragédia carioca, culminando esta em *Toda*

16. Sábato Magaldi, *Nelson Rodrigues, Dramaturgia e Encenações*, p. 76.

Nudez será Castigada, de 1965. Segundo Sábato Magaldi, "a tragédia carioca funde os valores arquetípicos das peças míticas e os circunstanciais da realidade imediata do Rio de Janeiro"[17]. Essas obras tiveram uma recepção mais amena do que as peças míticas. Primeiro, sua ligação com a realidade concreta tornou-as mais aceitáveis para os padrões estéticos da crítica e do público. Segundo, até 1965 havia já uma atitude mais tolerante com relação aos tópicos tidos anteriormente como tabus. *Toda Nudez* teve um primeiro sucesso no palco em 1967, com direção de Ziembinski, e foi exitosamente adaptada para o cinema por Arnaldo Jabor, em 1973[18]. Mas a obra fixa-se definitivamente no firmamento dramático do Brasil com as montagens de 1981 e 1984, dirigidas por Antunes Filho.

Há vários paralelos entre *Toda Nudez será Castigada* e *Álbum de Família*. Fator decisivo na tragédia carioca é a rivalidade entre irmãos. Porque o protagonista, Herculano, deixou de resgatar Patrício da falência financeira, este quer destruir o irmão mais velho, seduzindo-o indiretamente com uma prostituta, Geni. Envolve depois o filho de Herculano, Serginho, num complô de vingança fratricida/parricida/matricida, já que toda sedução, como no caso do *Álbum*, leva à destruição do objeto do incesto. Embora o incesto de *Toda Nudez* seja indireto ou metafórico – Patrício seduz o protagonista através de Geni, e esta chega a ser apenas a madrasta de Serginho –, é explícita a intenção desagregadora. Por exemplo, Patrício afirma, "Geni, meu irmão é um casto. E o casto é um obsceno. Essa fotografia (de você nua) vai ser um tiro!"[19]. Serginho resolve seduzir Geni só depois de ela casar com o pai, e, portanto, o parricídio simbólico decorre também do complexo de Édipo.

Fica claro, então, que as paixões mórbidas são desastrosas para Jonas e Herculano. Nas duas obras se desencadeia o potencial mortífero da obsessão sexual. É esse elemento que dá forma e estrutura à peça, embora haja na tragédia carioca uma só morte, o suicídio de Geni. Isto é, a gravação, preparada por ela antes de matar-se, revela a Herculano a notícia assombrosa de que *ela já está morta* e denuncia as verdades terríveis do seu casamento, ignoradas por ele. As cenas que seguem se desenrolam em forma de *flash-back*.

A peça já os mostra, desde o primeiro encontro, abraçados numa coreografia fatal. A viuvez de Herculano desperta o interesse de Geni. A premonição fatídica é um fio que corre ao longo da peça e constitui um fator central no relacionamento dos dois; Geni teima em afirmar a certeza da morte pelo câncer no seio (foi assim que morreram a esposa de Herculano e a mãe de Geni), mas sua "profecia" refere-se ironicamente ao suicídio. O protagonista define o início do caso amoroso e a liberação dos instintos sexuais – ele está bêbado no prostíbulo onde ela trabalha – como "72 horas de morte". Serginho e as Tias – figuras paródicas, moram na casa de Herculamo – são igualmente obcecados com a morte. Depois do falecimento da mãe, Serginho exige que o pai se suicide, e como isso não acontece, insiste em que Herculano se vista sempre de luto. O próprio filho visita todos os dias o cemitério. Uma das Tias sonha que Serginho mata o pai, outra "profecia" irônica porque contribui na verdade para a morte da madrasta/amante.

17. *Idem*, p. 63.

18. Nelson Rodrigues já teve várias obras filmadas, além de *Nudez: Meu Destino é Pecar, Boca de Ouro, Bonitinha mas Ordinária, Asfalto Selvagem, O Beijo, A Falecida, Engraçadinha Depois dos Trinta, O Casamento, A Dama do Lotação, Os Sete Gatinhos, Engraçadinha, Seus Amores e seus Pecados, O Beijo no Asfalto, Mulher sem Pecado* e *Album de Família*.

19. Nelson Rodrigues, *Toda Nudez será Castigada*, Rio, Distribuidora Record, 1977, p. 31.

Herculano fundamenta sua existência na negação patológica dos instintos vitais. Contanto que os membros da família respeitem as regras do jogo repressivo, o protagonista pode manter o controle da vida de todos. Mas na hora de entrar Geni, há um colapso total do sistema. Herculano deixa irromper suas paixões, mas tenta ao mesmo tempo suster a antiga estrutura. Eis o conflito central da obra que cria uma situação insustentável, levando ao desfecho trágico[20].

Embora *Toda Nudez* seja menos mítica e mais próxima à realidade social do que o *Álbum*, nos dois casos a obsessão sexual tem conseqüências fatais. Enquanto o princípio básico em *Álbum de Família* é a "espontaneidade desenfreada", na tragédia carioca dá-se o problema antitético da repressão que corrói a vida das personagens. A interação complexa entre a fobia sexual e o desejo as conduz, por um caminho tortuoso, ao aniquilamento. Herculano é lacerado por essa ambivalência. Após a morte da primeira mulher, põe na boca o cano de um revólver, ato que o faz pensar na "penetração obscena", e o próprio sentimento de repugnância sexual é faca de dois gumes porque o salva do suícidio mas depois devasta sua vida. A repressão resulta na abjeção, a qual encerra, curiosamente, a possibilidade de liberar as personagens da patologia puritana; isto é, a degradação desperta a sexualidade adormecida de Herculano e Serginho. Depois de ser este estuprado, o médico, ao examiná-lo, afirma, "Pois essa monstruosidade foi o ponto de partida para todo um processo de vida. De ressurreição (...). Serginho

20. O conflito apresenta uma dimensão cômica. As tias antiquadas parodiam um código social que exige a cegueira perante a realidade. As donzelonas chegam a extremos absurdos para conter a realidade nos limites dos valores tradicionais. Por exemplo, convencem-se de que Geni é noiva virginal. Uma tia jura solenemente que Serginho é "impotente como um santo".

se salvou, você se salvou, e suas tias e Patrício" (p. 167). Não se realiza essa possível ressurreição, porém, em decorrência da negação do instinto e das maquinações do irmão de Herculano.

Patrício e Geni compartilham a responsabilidade pela tragédia ao manipular os outros com o sexo. Utiliza-o Patrício, no seu papel de antagonista, como arma para vingar-se do irmão quando este lhe nega apoio financeiro: tira proveito da vulnerabilidade de Herculano, tentando-o com a prostituta, e ocasiona o suicídio dela, ao juntá-la com Serginho. Uma ironia amarga: Geni é transformada pelo amor, mas o objeto, Serginho, usa-a para fins que nada têm a ver com o amor, a vingança edipiana contra o pai. Ao mesmo tempo que Geni é vítima de traição e manipulação, ela mesma participa do conluio de Patrício e, portanto, do auto-sacrifício.

Todas as personagens de *Nudez* são "joguetes das forças mais ancestrais que nelas atuam; falam, sim, com a voz da natureza humana mais legítima, porém malbaratam essa exuberância heróica em gestos irrefletidos" (Zeitel, Programa). Isso quer dizer que podem ser descobertas nesta obra, como em *Álbum de Família* e *Vestido de Noiva*, as dimensões arquetípicas do inconsciente. Serginho, por exemplo, está preso entre as garras da *anima* negativa, que aparece na forma do fantasma de sua mãe. Depois de morta, esta continua entrando no quarto do filho, que não consegue dormir sem o beijo dela. Esta *anima* pode assumir a forma extrema de um demônio da morte: Serginho faz questão que Herculano responda ao falecimento da mulher com o suicídio e declara: "Eu acho lindo uma família de luto fechado" (p. 75). A veneração da mãe/*anima* significa a da morte. O fantasma materno deixa de visitá-lo após o estupro. Isto é, porque toda sexualidade será castigada a *anima* negativa o repreende. As Tias são, outrossim, símbolos dessa *anima*: reforçam a

noção de que o corpo e os instintos são nocivos (até mesmo o ato de pôr talco no pé é obsceno!).

O arquétipo da *sombra* representa o lado escuro ou escondido da psiquê: desejos reprimidos e características difíceis de integrar na personalidade, rejeitados pela mente consciente porque parecem estranhos à imagem própria. A *sombra*, crítica da personalidade e reveladora de certas verdades desagradáveis, faz um papel importante em *Toda Nudez*. O "ladrão boliviano", por exemplo, transforma-se numa *sombra* que começa a se apoderar da vida de Serginho, substituindo a mãe/*anima* e encarnando os instintos sexuais. O jovem, no hospital depois da violentação, expressa histericamente o aparecimento do arquétipo.

> Você sabe que ele está solto? (...) Ele! Ele! (...) Perto daqui (...) Se eu abrir a janela hei de ver um homem na calçada, ou na esquina. "Ele" está cercando o hospital (e) talvez esteja no corredor (pp 156-157).

Para chegar à harmonia interna, segundo Jung, é preciso reconhecer e integrar na personalidade as dimensões da *sombra*. E Serginho, de fato, exorciza a *anima* negativa/demônio da morte ao fugir com o "ladrão boliviano". As outras personagens são menos exitosas na reconciliação com as forças do inconsciente.

A ligação arquetípica entre Herculano e Geni corresponde a uma poderosa atração fatal. Ela se torna, na narração póstuma, um fantasma que assombra a peça – como Alaíde no final de *Vestido de Noiva* –, mais uma espécie de demônio da morte. Alega que sua mãe a amaldiçoara na idade de doze anos, prevendo que morreria de câncer no seio. É a obsessão mortífera que a atrai para Herculano e desencadeia os eventos trágicos da obra. Ou seja, a mãe de Geni se transforma numa *sombra* nunca resolvida nem reconciliada.

Herculano se recusa a prestar atenção às mensagens arquetípicas vindas do inconsciente que dizem respeito a sua vida; tenta sempre frustrar a função reveladora da *sombra*, escondendo de si mesmo certas verdades através da linguagem e das normas de comportamento e decoro. Aterra-o a idéia de confrontar sua *sombra* e soltar os demônios internos: "Bêbado, eu posso ser assassino, incestuoso" (p. 37). O que de fato acontece é bem menos melodramático, Nos três dias de bebedeira no bordel o arquétipo por assim dizer fala: confessa que sua falecida mulher era uma chata, que não chegava aos pés de Geni. Ao ficar sóbrio e descobrir o que revelara, Herculano tenta reprimir de novo a *sombra*, negando tudo histericamente e chamando Geni de "mictório público", e a esposa de "santa".

A realização dos secretos desejos despe a alma de Herculano. Manifesta-se, então, o significado do título da peça: a nudez metafórica que expõe a mais profunda realidade psicológica e que será castigada. Herculano, bêbado, revela essa "nudez" na presença da prostituta, mas em vez de purificar-se, tenta, depois, negar a revelação. E Serginho ao descobrir o pai e a amante nus no jardim, acaba também na nudez da própria homossexualidade. Há qualquer coisa de bíblico em tudo isso? A cena do jardim sugere a perda da inocência do Éden, mas não se desenvolve a metáfora bíblica como em *Álbum de Família*. Mais importante é a noção da verdade "nua e crua".

Nelson Rodrigues denuncia, por exemplo, o estupro homossexual tão comum nas prisões. O sadomasoquismo, a masturbação e a sexualidade feminina são tratadas com franqueza na peça. O dramaturgo é o primeiro no Brasil a demonstrar que é natural as mulheres terem os mesmos desejos sexuais que os homens. Nas palavras de Geni: "Vocês homens são bobos! Está pensando o que da mulher? A mulher pode ser séria, seja lá o que for. Mas tem

BIBLIOTECA

sua tara por alguém" (p. 89). E mais explicitamente, "Só de olhar você (...) eu fico molhadinha!" (p. 88). Mas a nudez da verdade será castigada e levará não à salvação – exceto talvez no caso de Serginho –, mas à condenação. Toda nudez será castigada pela repressão social e instintiva.

Ao mesmo tempo que o autor persiste na crítica das normas sociais, defende implicitamente certos valores morais e espirituais. Herculano, no esforço por compreender a própria situação e a violência sexual cometida contra o filho, afirma: "Sim, se Deus existe, o que vale é a alma (e) a curra passa a ser um vil, um mísero, um estúpido detalhe (...)" (pp. 136-137). O sexo em si não tem suficiente importância para causar tanta aflição. O importante é a alma, o amor. E assim, Nelson Rodrigues repete um de seus temas perenes, a crença no amor eterno como um baluarte contra os desgostos da vida. Mas acredita também na fatalidade do amor: porque oferece uma espécie de salvação, o amor pode se transformar numa busca desesperada, obsessiva, mórbida, levando ao homicício ou suicídio.

Nelson 2 Rodrigues

Na montagem de 1984, Antunes Filho reduziu as quatro obras de *O Eterno Retorno* a duas, e os três atos do *Álbum* e *Toda Nudez* a um ato por peça. O diretor e seu grupo demonstraram claramente a visão contemporânea da arte cênica e os profundos níveis arquetípicos e míticos dos textos de Nelson Rodrigues. Nesse sentido, Antunes achou uma nova chave de interpretação para a obra rodriguiana, os conceitos de Mircea Eliade e Carl Jung. Os leitores já viram como um exame atento das peças demonstra a validez dessa interpretação, e o diretor, para comunicá-la ao público, criou uma linguagem teatral

composta de um estilo de movimento ritual-processional, uma vasta gama de efeitos visuais e sonoros e um método de representação que visa reproduzir a linguagem do inconsciente.

Álbum de Família: Encenação

As rubricas do *Álbum* indicam um tipo de desempenho dos papéis que lembra o expressionismo: exteriorização de estados internos e extremos grotescos de emoção que beiram o melodramático. O ator deve utilizar uma "expressão cruel" ou a "máxima histeria possível", com mudanças de emoção que oscilam freneticamente. Num trecho de vinte linhas (p. 60), por exemplo, descrevem-se os estados de espírito de Jonas: taciturno, demonstrando sofrimento, espantado, profundamente interessado, com cólera contida, sombrio, violento. Tudo isso poderia levar simplesmente à representação falsa, pomposa do dramalhão[21]. O estilo de atuação deriva, em parte, do cinema expressionista, e a oscilação emocional refere-se à metamorfose dos sonhos ou da esquizofrenia, estados onde há acesso direto ao inconsciente.

O "estilo Antunes" baseia-se num método coletivo, onde os atores fazem vários papéis[22]. O método aponta para além do conceito stanislavskiano de memória emocional, com o intuito de permitir que o ator manipule no

21. Há, de fato, um forte componente *kitsch* na dramaturgia rodriguiana, fundamentada em parte no melodrama.

22. O fato de os atores desempenharem diversos papéis é também prático. Em 1984 o Grupo Macunaíma iniciou o sistema de rodízio, com um repertório de três peças – *Nelson Rodrigues, Macunaíma* e *Romeu e Julieta* – alterando-se em dias sucessivos. Alguns atores fazem papéis diferentes em cada obra, e todos trabalham nas três montagens. Por exemplo, um ator com um papel principal numa peça poderá fazer papéis secundários nas outras. O sistema proporciona formação e flexibilidade em vários estilos de representação e caracterização. Com o rodízio, a equipe tentou criar um sistema comum nos Estados Unidos e na Europa mas raríssimo no Brasil; isto é, o público é incentivado a comprar ingressos antecipadamente, o que significa

palco forças inconscientes[23]. Os atores foram treinados numa série de artes e técnicas: expressão corporal, respiração, dicção, dança, música, tai-chi, ioga, meditação zen e assim por diante. Esse tipo de preparação capacita os atores a agirem instantaneamente ao fluxo de impulsos externos e internos, inconscientes. O diretor acredita que "as pessoas aqui fazem teatro na raça. O ator grita, urra, anda pra lá e pra cá e na minha cabeça faz o caos". O método de Antunes significa que "o cara que está no palco começa a gerar signos. Cada gesto que ele faz tem um significado" *(Isto É)*. Isso quer dizer que os atores trabalham contra o melodrama para criarem um tipo de distância brechtiana[24]. Muitos dos atores da montagem conseguem comunicar as intenções de Antunes/Nelson, expressando uma gama e um fluir de emoções e criando um clima onírico. O ator Marcos Oliveira interpreta o aspecto bestial de Jonas sem acentuar o terror evocado por seus atos cruéis, fazendo com que o comportamento do protagonista pareça "natural", e consegue inclusive expressar um humor absurdo, grotesco. O terror dos acontecimentos da fazenda, porém, é enfatizado de outra maneira. Ouvem-se, vindos dos bastidores, berros e gritos constantes, o horror se passando fora do campo de visão do espectador. Esse marco auditivo é indicado pelo autor: "um grito pavoroso, não-humano, um grito de besta ferida (...), uma

uma grande vantagem financeira, uma espécie de investimento de capital no futuro do teatro. Segundo Antunes, "Do ponto de vista de bilheteria é bom, porque o sucesso de um puxa o outro, e do ponto de vista espiritual é ótimo, porque agiliza a cabeça dos atores". (Citado na revista *IstoÉ*, "O Vendaval Antunes", São Paulo, 25 de abril de 1984.)

23. Na preparação para *O Eterno Retorno*, a companhia ensaiou doze horas por dia durante mais de um ano, e houve outros longos ensaios para a remontagem de 1984.

24. Há, no entanto, problemas. Os atores amadores têm dificuldade em controlar os aspectos histriônicos da oscilação emocional e acabam exagerando e "telegrafando" a emoção, gritando em demasia e distorcendo a dicção. Sábato Magaldi escreve que "vários atores não dominam o instrumental técnico necessário, sobretudo a voz". *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações.*

voz grossa, pesada, de quem sofreu demais (...)" (pp. 58-59). Os gritos sugerem o medo das vítimas de Jonas, as jovens com dores de parto, talvez morrendo, e a loucura do filho Nonô. Em outro nível, a expressão incessante de terror não-visto representa o grito primordial, a imersão no inconsciente e no mundo dos mitos primitivos.

Antunes acrescenta ainda outros elementos ao marco auditivo. *Álbum de Família*, a primeira peça do espetáculo, começa com a voz de Nelson Rodrigues, gravada pouco antes da morte – seis meses antes da estréia de *O Eterno Retorno* –, explicando como chegou a ser dramaturgo[25]. Outra voz gravada que se escuta ao longo da peça é a do Speaker, que anuncia e comenta as fotos do álbum. Essa personagem invisível é um coro grego torto, um colunista social estúpido, ou, como é chamado pelo dramaturgo, "uma espécie de Opinião Pública", cujos comentários são de um "mau gosto hediondo", e que "prima por oferecer informações erradas" (p. 55) sobre as circunstâncias trágicas da família. O tom salaz de seus conselhos bíblicos – "crescei e multiplicai-vos" – e suas sugestões frívolas sobre a etiqueta – as moças não devem beber refrigerante da garrafa – contrastam absurdamente com o terror familiar. O Speaker, portanto, junto com as fotos, serve como um contraponto furiosamente irônico à ação central da obra, a forma para um conteúdo totalmente oposto. Enquanto esse dispositivo é um meio de o

25. Na gravação o dramaturgo declara que "comecei a ser realmente Nelson Rodrigues aos sete anos de idade, na escola Prudente de Morais, na Tijuca. A professora – que mandava a gente escrever sobre uma estampa de vaca, por exemplo, sobre pintinhos – mandou a gente fazer uma estória da própria imaginação. Eu então tirei o primeiro lugar com outro menino. O outro menino fez a estória de um passeio de um rajá no seu elefante. Eu fiz a estória de um (...) adultério tremendo! A adúltera era esfaqueada pelo (...) traído (...). E assim eu escrevi a minha primeira 'vida como ela é'. Isso já era uma antecipação do meu teatro (...) e da imaginação dramática que eu teria. Foi aí que eu comecei a ser Nelson Rodrigues, o dramaturgo".

dramaturgo manipular a linguagem da convenção social, subvertendo o que esta tenta esconder, o Speaker também "relaxa a tensão trágica dos acontecimentos"[26]. Seus comentários não deixam de provocar o riso do público durante o espetáculo.

As observações do Speaker acompanham todas as páginas do álbum. Nelson Rodrigues é o primeiro dramaturgo brasileiro caracterizado por um visual contemporâneo, exemplificao nitidamente pelas fotografias. Mencionamos no exame de *Vestido de Noiva* que a cena final prefigura a imagem onírica de Robert Wilson. As fotos têm uma função semelhante, e Antunes Filho as encena para produzir os mais variados efeitos plásticos. Na primeira cena do *Álbum* um fotógrafo, dispensado na montagem[27], prepara a pose da foto do dia seguinte ao casamento. Segundo as rubricas textuais, "com esta cena, inteiramente muda, pode-se fazer o pequeno balé da fotografia familiar" (p. 55). As sugestões são tentadoras para o diretor – movimento coreografado, no silêncio, para criar um clima onírico – e são aproveitadas plenamente por Antunes, que é um verdadeiro *auteur*, capaz de exibir "o máximo de requinte visual com o mínimo de recursos cenográficos" (*IstoÉ*). Enquanto a montagem de *Macunaíma* baseia-se nos blocos de carnaval, para *Álbum de Família* o diretor achou uma solução visual igualmente viável, fundamentada nas procissões.

Há no Brasil uma enorme variedade de procissões, relacionadas com a liturgia católica, o folclore e as tradições afro-brasileiras. Na primera cena do espetáculo, depois da voz gravada de Nelson Rodrigues em *off*, acendem-se as luzes no Garoto, parado na frente do palco, de costas para o público. Um grupo de freiras, em fi-

26. Sábato Magaldi, *op. cit.*, p. 37.

27. O fotógrafo, uma figura tipo pastelão do cinema mudo, é substituído por uma nova personagem, o Garoto.

la, iluminado por uma contraluz azul e acompanhado por um noturno de Chopin, atravessa a cena em câmara lenta e em diagonal, e dirige-se para o fundo. A imagem sugere um ritual atemporal, e a contraluz cria um efeito onírico ao transformar quase em sombras as figuras da procissão. A coreografia é sincronizada e rígida, acentuada pela fria luz azul. E se bem que a foto matrimonial inicie a versão textual da obra, Antunes Filho inverte a ordem das primeiras cenas, e a procissão de freiras leva à cena lesbiana de Glória e Teresa, num colégio de freiras. Acaba o momento "de idílio" quando o Garoto toca uma sineta, chamando os convidados para a fotografia do casamento. A sineta, ao sugerir o caráter religioso-ritual do colégio e da boda, serve de ponte entre as duas cenas. A transição é reforçada por uma música gravada, uma peça religiosa de Händel.

Para a procissão ou marcha nupcial da primeira página do álbum, os participantes entram com traje a rigor, em silêncio jogam arroz em Jonas e Senhorinha e se imobilizam. Durante o congelamento, a platéia ouve os comentários do Speaker[28], e logo depois a foto se desfaz. Os componentes da foto arranjam o cenário (para a sala da fazenda de Jonas), ao passo que os noivos dançam uma valsa elegante ao som do *Danúbio Azul*[29]. Os convidados entram depois na dança, mas se imobilizam logo e de novo se ouve a voz do Speaker. Quando a voz em *off* acaba, os convidados cumprimentam os recém-casados, e estes, ao som de uma caixa de música (a *Marcha Nupcial* de Mendelssohn), saem para a lua-de-mel. O clima de festa é quebrado por um grito do futuro – Nonô –[30], mas

28. De modo geral a adaptação mantém intactas as falas do Speaker, mas há pequenas modificações. Na primeira foto, por exemplo, é mudada a idade de Senhorinha, de quinze para vinte anos.

29. A valsa, nessa e em outras cenas, indica o verniz fino que esconde as perversões secretas das personagens.

30. Todas as fotos são seguidas por cenas no tempo futuro.

os convidados não ouvem e saem dançando do palco. Jonas e Senhorinha permanecem, ouve-se de novo o grito, e começa a primeira cena da fazenda.

Há procissões que acompanham a terceira página, a Comunhão de Glória, e o enterro de Edmundo e Glória[31]. A fotografia é acompanhada, no começo, por uma música litúrgica, *Panis Angelicus*, cantada pelos atores[32]. Glória é recebida por Jonas, enquanto, no fundo da cena, abraçam-se Edmundo e Senhorinha. A comunhão se dissolve quando Glória é conduzida para as coxias por um grupo de moças, ao som da *Garza Ladra*. A inocência "angelical" de Glória contrasta ironicamente com a sugestão incestuosa do abraço de mãe e filho – e com o desejo do pai pela filha – e sublinha visualmente o comentário absurdo do Speaker: "Se Senhorinha é uma mãe extremosa, Glória é uma filha obediente e respeitadora"[33]. A cena do enterro segue a sexta foto[34]. Quando esta termina, Heloísa sai de cena simultaneamente com a entrada de um grupo de atores carregando dois caixões contendo os corpos de Glória e Edmundo, com algodão nas narinas. Os atores ficam no fundo do palco para o velório e ouve-se um canto gregoriano. Diálogo violento entre Jonas e Senhorinha. Ela atira nele, matando-o. O cadáver de Jonas fica abandonado no palco durante a cena seguinte. Os homens

31. A foto da Comunhão aparece na peça, como no texto, depois do humilhante beijo de Edmundo na mão de Jonas. Na versão original a Comunhão começa o segundo ato, mas a encenação do *Álbum* é de um só ato.

32. Todas as outras músicas do espetáculo são gravadas.

33. Nelson Rodrigues, *Álbum de Família*, adaptação de Antunes Filho e do Grupo Macunaíma, manuscrito de 1985, p. 11. As palavras do Speaker variam um pouco no texto, terminando assim: "Mãe e filha se complementam" (p. 75 do *Álbum*).

34. A sétima página do álbum, a lua-de-mel de Edmundo e Heloísa, vira, na montagem, a sexta foto. Aparece no mesmo momento nas duas versões, após as palavras de Rute (para Edmundo): "Ela espera por você (...). Pode ir". Para a foto, o menino entra tocando um violino e conduzindo os componentes costumeiros. Os homens carregam Edmundo e Heloísa, sentados em cadeiras. A voz do Speaker é acompanhada pela gravação de uma valsa.

que assistiram ao velório caminham lentamente para os féretros, levando-os num cortejo fúnebre e em câmara lenta, seguidos de um grupo de mulheres, em fila, com os rostos cobertos de véu. A procissão funerária entra diretamente num *spot* âmbar, que corta o palco da direita para a esquerda (perspectiva da platéia). A luz dourada faz pensar ao mesmo tempo na glória do céu e nas chamas do inferno. As mulheres se inclinam um pouco para trás numa posição grotesca, como se caminhassem contra um raio de luz saindo do além. A procissão ou ritual funerário, acompanhado por uma peça religiosa de Mozart, apresenta-se perto do final da peça, fechando de uma forma apocalíptica um ciclo mítico. Mas a montagem termina com o começo de um novo ciclo. Para a última página do álbum[35], o Garoto, força vital, ressuscita Jonas, força mortífera, arrumando-o para seu derradeiro retrato. Quando o Speaker fala, os outros atores permanecem imóveis no fundo do palco. Terminada a foto, o Garoto conduz Senhorinha, vestida de noiva, para o centro do palco, postando-a ao lado de Jonas, e organiza o elenco para a derradeira valsa, dançando ao som do *Danúbio Azul*. A ressurreição de Jonas e a volta à primeira foto representam um eterno retorno, e o Garoto inicia simbolicamente o novo ciclo, pois brinca no meio dos casais que dançam e empurra um carrinho de bebê – símbolo da renovação da vida – enquanto as luzes se apagam lentamente.

O diretor, como explicamos antes, utiliza as teorias de Mircea Eliade para informar os aspectos rituais da montagem. Especialmente importante, nesse sentido, é o conceito do tempo circular (não-linear) das sociedades arcaicas, a imitação do ciclo da natureza. Os rituais do homem, ao recriarem o modelo original da Criação, dão

35. A última página do espetáculo é a penúltima do texto rodriguiano.

continuidade ao ciclo. Isto é, as fotos 2 a 7 do *Álbum* são repetições da primeira, a do início, do casamento, levando à renovação, ao eterno retorno, da última[36]. As procissões sagradas do espetáculo correspondem aos rituais que repetem o ciclo eterno – comunhão, casamento, enterro –, fornecendo o marco visual do universo mítico criado por Nelson Rodrigues.

A encenação revela ainda outro ângulo de visão sobre a dimensão mítica de *Álbum de Família*. No capítulo sobre a montagem de *Macunaíma* aplicamos o conceito de carnavalização, de Mikhail Bakhtin. O elemento de paródia carnavalesca está presente, também, no *Álbum*. O aspecto mítico-processional não é, em alguns aspectos, um escárnio da liturgia oficial? Em primeiro lugar, o "sacerdote" que maneja, no contexto das fotos, a linguagem litúrgica ("crescei e multiplicai-vos") é o Speaker, uma figura totalmente bufa. Segundo, as fotos não só retratam mas carnavalizam o mundo de Jonas, porque é o mundo de poder cujos rituais sancionam e reforçam o *status quo*. As fotos num nível recriam o passado – o casamento *ab origine* – para consagrar o presente. Mas dada sua forma carnavalesca, as páginas do álbum constituem um anti-ritual, uma recriação mítica burlesca. Sua intenção, nesse sentido, é subversiva; ao invés de consagrar a ordem estabelecida controlada por Jonas, as fotos a destroem.

36. Além das fotos já examinadas, restam duas para serem comentadas. A segunda foto, de 1909 – no texto, 1913 – é tirada no mesmo momento que no texto, após a revelação de Rute que Jonas, bêbado, seduziu-a. O Speaker fala da fecundidade de Senhorinha. No texto, a foto é da família: Jonas, Senhorinha e os quatro filhos. Na encenação, vêem-se Jonas, Senhorinha, um carrinho de bebê (de Glória) e os componentes da foto nupcial. A foto, apenas uma pose, se compõe ao som do *Danúbio Azul* e se decompõe com a *Garza Ladra* de Rossini. A quarta foto segue, no texto e na adaptação, a linha de Senhorinha: "Ela vai morrer, Jonas – estreita demais!" Entram os atores que participam em quase todas as fotos. Os homens saem de cena retirando os móveis, e as mulheres conduzem Senhorinha e Rute para o meio do palco, e estas ficam numa pose totalmente artificial. Ouve-se o *Danúbio Azul*, o Garoto observa a cena, até iniciar-se a gravação da voz do Speaker, que fala do perfeito relacionamento das duas irmãs.

A encenação é enriquecida por outros elementos extratextuais. A primeira personagem que aparece, após a gravação da voz de Nelson Rodrigues, é o Garoto que toma o lugar do fotógrafo do texto e que representa o dramaturgo na infância. Uma presença contínua, ele é uma espécie de diretor interno de *Nelson 2 Rodrigues*, um saudável contraponto à loucura e corrupção que o cerca. Como controlador inocente e vital da ação, uma espécie de titereteiro, convida as outras personagens a entrarem no palco e faz sinal para as mudanças de iluminação. Além de organizar as fotografias, ele interpreta, na quinta página do álbum, o papel de Nonô, inocente com seus nove anos, antes de enlouquecer[37]. E "cria" a última imagem do espetáculo, a saudável exuberância, o momento de re-nascimento após a morte no ciclo mítico.

Outros recursos do marco visual são iluminação. cenário e figurinos. O projeto de iluminação é suficientemente simples para funcionar nos três espetáculos do rodízio e para as turnês, mas tem também flexibilidade para os efeitos especiais. Consiste em *spots* brancos para a iluminação geral, enquanto se usam gelatinas coloridas para as seqüências oníricas (a contraluz azul e a luz dourada do além). A luz branca cria linhas claras e às vezes severas para as cenas realistas; os "especiais" coloridos turvam essas linhas. É produzido um efeito arquetípico com um círculo iluminado na cena de capela com Edmundo e Glória, e acrescenta-se uma vela para realçar o clima ritual[38]. O círculo de luz representa uma *mandala*, para usar outro termo junguiano, um símbolo pictórico do inconsciente coletivo cuja forma é, de modo geral, re-

37. No texto rodriguiano a quinta foto segue a cena da capela (com Glória e Edmundo), mas na adaptação se intercala entre essa cena e a foto um curto diálogo entre Totinha, uma menina grávida, e Jonas. A foto é acompanhada, na encenação, da *Garza Ladra*.

38. O clima ritual da cena da capela é também reforçado por um oratório musical, o "Recitativo" de Keetman.

Álbum de Família, Teatro São Pedro 1980, direção Antunes Filho.

Cena do Baile, início de *Álbum de Família*, Teatro Sesc Anchieta 1984.

donda, um refúgio interno das dificuldades externas. A *mandala* dos irmãos é a luz da capela onde eles se recolhem da loucura e do terror, mas a retirada fracassa, e Edmundo assassina Glória na escuridão *fora do círculo iluminado*.

O cenário é mínimo: uma mesa comprida e cadeiras. Segundo Sábato Magaldi, a mesa representa o centro mítico, ligando céu e terra[39]. Para muitas cenas o palco fica vazio. Com essas linhas austeras, o diretor mantém a estética que estabeleceu para a montagem de *Macunaíma*. Isto é, utiliza os materiais simples e baratos para criar uma forma brasileira do Teatro Pobre grotowskiano. Essa estética da pobreza é própria das circunstâncias terceiro-mundistas e permite que a companhia enfatize a riqueza de imaginação e criatividade, abundantes no Brasil. O cenário e os figurinos de época são em branco e preto, e essa simplicidade, pureza e elegância contrabalançam a complexidade psicológica e emocional da peça[40].

Toda Nudez será Castigada: Encenação

O Grupo Macunaíma se aproveita ao máximo das indicações cênicas de Nelson Rodrigues, especialmente a técnica cinematográfica da montagem, cortando rapidamente de tomada em tomada, entre planos de tempo e espaço diferentes. Uma cena pode acabar suspensa e a próxima começar após os acontecimentos: por exemplo, Patrício dá para Herculano uma garrafa e a foto de Geni nua com a finalidade de despertar no irmão os instintos sexuais adormecidos; na cena seguinte já se passaram setenta e

39. Magaldi, *op. cit.*, p. 167.

40. Antunes não inclui um recurso expressionista da obra, um retrato enorme de Jonas na capela, mostrando-o com uma cara cruel e bestial, mas ao mesmo tempo semelhante a Cristo (a visão que Glória tem do pai). O retrato não é utilizado na montagem porque não combinaria com o aparato cênico.

duas horas, e o protagonista dorme no bordel recuperando-se da bebedeira e da orgia. Essa montagem cinematográfica produz um ritmo emocionante e acentua a tensão psicológica e a violência sexual sempre ocultas sob a ação das personagens. O meio principal de efetuar os cortes rápidos é a iluminação. Numa mudança de cena, por exemplo, apagam-se as luzes em Herculano e Geni, num tempo e lugar, e acendem-se simultaneamente nas Tias, em outro tempo e lugar, e Herculano entra imediatamente na área delas, agora iluminada. Essas "fusões" cinematográficas empregadas por Nelson Rodrigues – e Antunes – obrigam o público a suspender as expectativas baseadas na ilusão teatral da realidade e da seqüência linear dos acontecimentos. Porque há tantas mudanças de cena na obra (mais de cinqüenta, menos na versão adaptada para a encenação), a técnica convencional do *black-out* – poupada na peça – e outros modos de lapso de tempo significariam uma montagem extremamente desajeitada. Um propósito mais sutil da montagem cinematográfica é o de indicar deslocamento emocional; ou seja, o ritmo das mudanças de luz varia segundo o clima psicológico, acelerando-se, por exemplo, quando as personagens sentem pânico ou ficam histéricas. Ao longo de quase todo o segundo ato e até a metade do terceiro a iluminação define a viagem de Herculano pelo universo de *Toda Nudez*, estabelecendo o clima, a velocidade e até o propósito de seu movimento pelo tempo e espaço. Numa seqüência, ilumina-se Geni, falando num telefone público fora da casa do protagonista; ele entra no espaço iluminado dela; fusão e corte para uma Tia, e ele entra imediatamente; fusão para Patrício e entra Herculano; corte para Geni e aparece logo o protagonista; um *black-out* quebra a tensão da seqüência repetida. O ritmo da série de fusões acelera-se enquanto Herculano fica cada vez mais desesperado e perde o controle de sua vida; quando a tensão

chega ao auge é cortada pelo *black-out*. A seqüência é então repetida até o final do ato, é cortada, e de novo inicia o terceiro ato, mas apresenta-se logo uma nova variação, iluminando a viagem de Geni para indicar que o destino dela está em jogo ao envolver-se progressivamente com a família. Na segunda metade do terceiro ato as mudanças são variadas para sugerir o colapso no caos do mundo dos protagonistas. Outras técnicas criam efeitos e estabelecem climas para cenas específicas. A iluminação produz distâncias imaginárias: Geni e Herculano, em lados opostos do palco, falam no telefone, cada um sob um *spot* diferente. As luzes suscitam também o tempo imóvel quando se ouve a voz gravada de Geni, enquanto Patrício e as Tias estão congelados num só ponto de luz. A suspensão do tempo reforça visualmente a dimensão mítica da peça, e em conjunto com a voz da suicida, Geni, refere-se à atemporalidade da morte. Na última cena da obra, modificada na montagem, ilumina-se uma cama vazia; Geni diz suas palavras finais e escuta-se apenas o som da fita invertida no *black-out* lento. Essa imagem de solidão desolada e da irrevogabilidade da morte lembra a última cena de *Vestido de Noiva*, o túmulo de Alaíde sob a luz lunar.

O que mantém a unidade das técnicas de montagem é o recurso da gravação, uma espécie de narração cinematográfica. Como Alaíde moribunda de *Vestido*, cuja voz interna tem também uma função narrativa, a voz póstuma de Geni fornece a cola estrutural para *Toda Nudez será Castigada*. Como as fotos e o Speaker do *Álbum*, que proporcionam um marco retrospectivo para o tempo presente da ação principal, a gravação da suicida inicia os *flash-backs* que constituem a ação central do enredo. Os pedaços de fita revelam os pensamentos secretos de Geni e dão ao protagonista uma perspectiva que lhe era escondida no decorrer dos acontecimentos (e.g., o caso de Geni e Serginho). E a gravação acentua o nível mítico da peça no sentido de estabelecer um marco temporal cíclico, desde a morte de Geni (as primeiras palavras da gravação) para a morte da primeira mulher de Herculano (o começo da ação central) e de volta à morte de Geni (o fim da peça). A obra – versão original – se encerra com a bobina da fita girando sem parar, um eterno retorno.

Antunes Filho incorpora muitas das técnicas da iluminação e da narração de Geni, indicadas no texto rodriguiano. Mas reteatraliza os elementos cinematográficos utilizando uma fileira de cadeiras que se estende através do palco. No começo da obra o elenco inteiro entra em cena, senta-se nas cadeiras e permanece assim por alguns momentos simplesmente contemplando a platéia, ao mesmo tempo que esta fita os atores. Trata-se de um metateatro, pois esse e outros dispositivos chamam a atenção sobre a própria encenação, criando uma dimensão claramente distanciadora[41]. As personagens – às vezes todas, outras vezes apenas duas ou três – ficam na fileira até quase o fim do espetáculo, criando variações sobre os efeitos metateatrais. Quando Herculano fala a Geni sobre Serginho, anda até a cadeira onde seu filho está sentado. Esta ilustração, não "observada" por Geni, permite que a platéia entre na ação vendo o que as personagens não vêem, mas ao mesmo tempo se distancia, porque quebra a ilusão da realidade. E há muitas variantes dessa cena, onde o público observa atores sentados, "invisíveis" para as outras personagens. Com essa técnica, as personagens podem também incorporar-se imediatamente à ação ou separar-se dela sem a necessidade de entradas e saídas enfadonhas. Combinada com a técnica cinematográfica da

41. O efeito distanciador é reforçado quando uma das Tias entra empurrando sua cadeira de rodas para só depois sentar-se nela.

fusão, a utilização das cadeiras permite flexibilidade e agilidade nas mudanças de cena[42].

Outros elementos visuais e sonoros, em conjunto com o cenário mínimo[43], reforçam os mecanismos metateatrais. Para começar o espetáculo, apagam-se as luzes, e a platéia ouve, como no início do *Álbum*, a gravação da voz de Nelson Rodrigues:

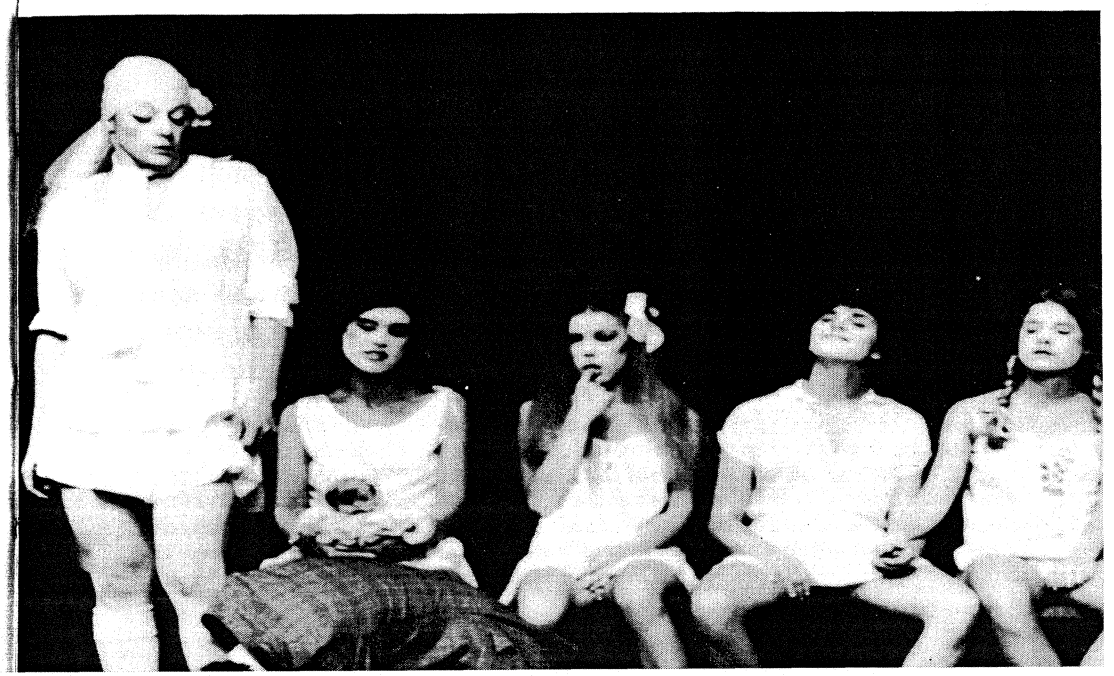
> O meu perfil? Eu sou um romântico, um pierrô do Meyer. Eu... sou um homem que acredita no amor eterno. Ou o amor, o eterno, se acaba, não era amor. Ouviu? Sou um homem que... que chora, se for preciso chora... acho o brasileiro que não chora um mau-caráter e... E a minha sensibilidade, o meu sentimentalismo... chega a ser ridículo!

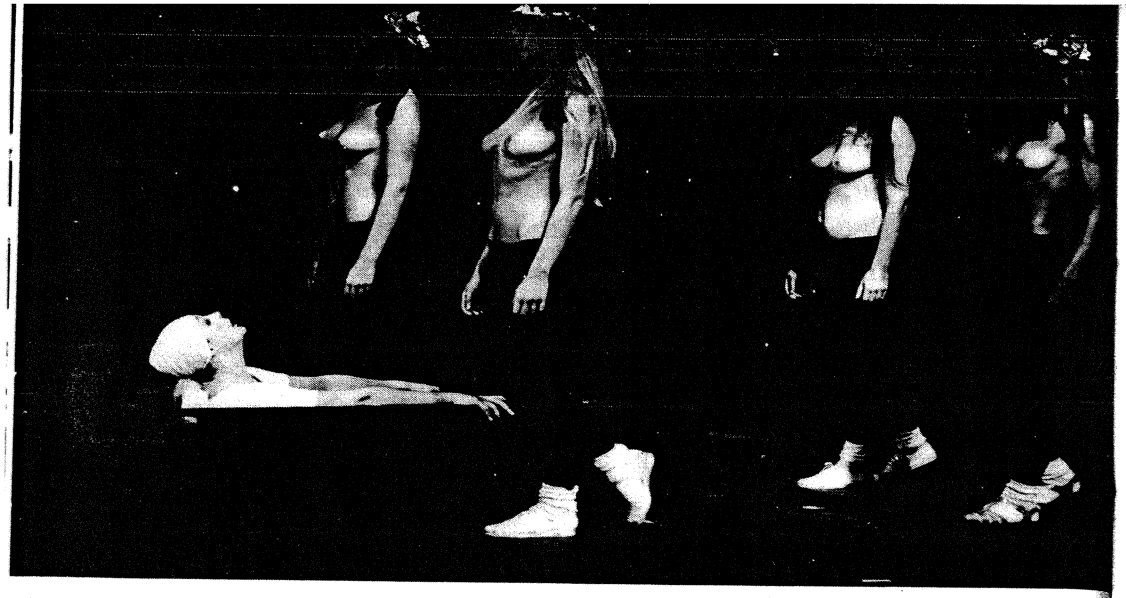
Durante essa "entrevista" com o dramaturgo, sobe a luz e entra o Garoto trazendo um gravador e um rolo de fita, colocando-os nas duas mesas. Quando acaba a gravação, o Garoto faz um sinal para o elenco entrar, saindo de cena. Sentados os atores, escuta-se uma música romântica, "*E o Destino desfolhou*", de Carlos Galhardo, uma ilustração sonora das palavras gravadas de Nelson Rodrigues e um prefácio a várias dimensões da obra, sobretudo à tragédia amorosa e ao elemento *kitsch*, melo-

42. Ao iniciar-se a cena do casamento, as cadeiras são retiradas do palco, que fica vazio de cenário até a entrada do caixão de Geni.

43. Além da fileira de cadeiras, há duas mesinhas, uma em cada lado do palco, e, em cenas posteriores, uma cama. Os figurinos são dos anos 40, colocando a ação numa época em que as normas sociais eram mais rígidas, quando os acontecimentos seriam mais escandalosos. Os homens usam brilhantina e bigodes finos. Os "clientes" do prostíbulo se vestem de terno e colete, com cravo na lapela. A cor é cinza, refletindo a ambigüidade dessas personagens. Herculano, Serginho e as Tias se vestem de preto; a cor simboliza o luto e o moralismo extremo. As meninas, de combinação, e Geni, vestida cafonamente de saia curta, blusa de cetim aberta, lenço na cabeça e echarpe no pescoço, usam a cor branca, parodiando a "pureza" que essa cor representa. A cor é usada também na maquiagem: as caras dos atores são pintadas de branco. Isso dá um aspecto doentio – reflete as obsessões das personagens – e constitui um efeito distanciador ao chamar a atenção sobre a própria teatralidade.

Toda Nudez Será Castigada, Herculano beija os pés de Geni, Teatro São Pedro 1980, direção de Antunes Filho.





Toda Nudez Será Castigada, final do espetáculo, morte de Geni. Teatro Sesc Anchieta 1984, direção Antunes Filho.

dramático[44]. Além das personagens do texto, a primeira cena inclui quatro meninas, parcialmente despidas, prostitutas do bordel de Geni, e quatro homens anônimos, seus clientes. A imagem, repetida ao longo da peça, situa a ação e todas as personagens, com suas obsessões sexuais, *dentro do prostíbulo*. As meretrizes, sentadas na fileira de cadeiras, constituem um coro grego silencioso e acusador que, ao fixar o olhar no público, incorpora-o à peça. Isto é, trata-se de uma técnica distanciadora no avesso: os espectadores não são afastados do envolvimento, mas trazidos, junto com Herculano e sua família, para dentro do bordel. Os homens da platéia, por assim dizer, transformam-se em clientes do lupanar.

A atmosfera de prostíbulo se mantém, pois as seguintes cenas se desenrolam com a presença das prostitutas sentadas. Depois da cena em que Patrício mostra para Herculano a foto de Geni nua, um dos "clientes" – que nós chamaremos o Bailarino – se levanta e flerta com a platéia, de novo incorporando-a ao ambiente. Logo a seguir os quatro homens e as meninas formam pares para dançarem um tango, *História de um Amor* de Anibal Trolho. Os casais se imobilizam em pose de tango e o Bailarino dança sozinho no fundo do palco, sob a contraluz azul. Ao terminar a música, o Bailarino pára, as meninas voltam às cadeiras e os "clientes" saem de cena. O tema do tango se repete com muitas variações ao longo da peça. O Bailarino "congela" e "descongela" em muitos momentos de emoção intensiva. No casamento de Geni e Herculano, as meretrizes, com outra aparência, dançam tango com os convidados. As meninas levam flo-

44. No fim da cena em que as Tias revelam o estupro de Serginho pelo Ladrão Boliviano – "O meu menino era impotente como um santo!" –, ouve-se *Pecadora*, de Pedro Vargas; as três saem do palco chorando enquanto as quatro prostitutas vão consolar Geni. A canção sublinha a cena e reforça os temas ilustrados pela música de Carlos Galhardo e pelos tangos; o título parodia o moralismo antiquado das Tias.

res e, apesar de usarem *blacktie* estão seminuas, parodiando assim o decoro e a formalidade da cerimônia[45]. Perto do final da encenação elas carregam para o palco o caixão de Geni. Ao se ajoelharem para rezar, o Bailarino está sozinho no fundo.

O tango cria variados efeitos e simbolismos. Reforça o motivo dos anos 40 sugerido pelos figurinos, e sua dimensão *kitsch* ironiza a solenidade e rigidez do universo do protagonista. Constitui o tema musical do prostíbulo – o clima úmido de sexualidade – que importuna constantemente o sistema ordenado e puritano. O Bailarino cria uma pungente imagem visual – reforçada pela presença das prostitutas silenciosas – da solidão e separação das personagens e de sua incapacidade de criar laços de amor. Como as procissões do *Álbum*, o tango tem uma função mítica. O movimento estilizado e o congelamento repetidos constituem um ritual, na verdade um anti-ritual[46]. O tango estabelece um sentido de atemporalidade na projeção para outra época, e parodia os rituais litúrgicos de renovação, já que é dançado no ambiente estéril do bordel, onde o sexo não recria a vida nem expressa o amor; enfim, apenas escarnece da cerimônia matrimonial. O prostíbulo constitui, outrossim, a imitação grotesca de

45. Eis uma descrição mais completa da cerimônia nupcial: depois da cena com Serginho e Geni, em que ele promete convencer as Tias a concordarem com o casamento dela com Herculano, toca-se a gravação da *Marcha Nupcial*, enquanto as cadeiras são retiradas e as Tias entram em cena já falando que "Geni agora faz parte da família". O lapso de tempo em que as Tias estão sendo convencidas é sugerido ironicamente pela música. Logo após saem as Tias, e Geni entra vestida de noiva. Ouve-se uma valsa; entram as quatro meninas vestidas de *black-tie* e dançam alegremente pelo palco com Geni. Todo o elenco entra logo e formam-se pares para dançar – Serginho com Geni –, mas o Bailarino continua sozinho como sempre. Todos se imobilizam quando Serginho e Geni começam a falar. No fim do seu diálogo – ele revela que vai abandoná-la –, toca-se um tango e todos dançam, menos Geni, que vaga entre os casais, chorando de desespero.

46. Além do tango, há outro motivo musical para o bordel. Toca-se música de corrossel nas cenas de Geni. Trata-se de um elemento circense que, como a dimensão carnavalesca de *Macunaíma* e *Álbum*, constitui um contraponto lúdico à severidade moral do universo burguês.

um lugar sagrado, como um (anti)templo onde é encenada uma (anti)Paixão na qual a vítima sacrificada é uma prostituta, Geni[47].

A imagem final do espetáculo sintetiza a temática e os motivos já apresentados. Depois de Patrício revelar a fuga de Serginho com o Ladrão Boliviano, as meninas, ainda vestidas de *black-tie*, entram com um caixão. Após colocá-lo no chão, Geni deita nele e as meninas se ajoelham nos quatros cantos. Do caixão sobe o braço de Geni, e entra em cena Herculano. Ao se apagarem as luzes, ele acaricia o braço dela, chorando, e no fundo do palco o Bailarino continua seu movimento solitário. Durante essa última cena, repete-se a música do começo, *E o Destino desfolhou*, de Carlos Galhardo, fechando-se dessa maneira o ciclo aniquilador.

47. Estendendo a metáfora do prostíbulo, poder-se-ia dizer que as cadeiras correspondem à ante-sala onde os clientes esperam seu turno. Isto é, ao saírem de cena entram simbolicamente nos cubículos das rameiras para participarem num ritual estéril.

4. AUGUSTO MATRAGA

Augusto Matraga, adaptação de "A hora e vez de Augusto Matraga", último e mais extenso conto de *Sagarana* (1946) de Guimarães Rosa, estreou no Teatro Anchieta no dia 6 de maio de 1986, com Raul Cortez no papel principal. Remontado em 1987, já com Luís Santos no papel de Matraga, a peça fez uma *tournée* que incluiu três países europeus e o Canadá. Com esse espetáculo, o Grupo Macunaíma realiza de novo uma indagação sobre as raízes mais profundas da cultura brasileira através de seus mitos, seus rituais e seu folclore, demonstrando a dedicação contínua à inovação da arte dramática, cujo resultado é uma linguagem cênica ao mesmo tempo autóctone e universal.

Será importante compreender que *Augusto Matraga* não é tão-somente a adaptação do conto homônimo, mas significa o esforço de recriar no palco o universo de Guimarães Rosa. Isso já explica algumas das diferenças entre o original e a representação teatral, pois que esta incorpora personagens, incidentes, frases e diálogos do romance *Grande Sertão: Veredas* e de outros contos do autor mineiro. Lembre-se, a propósito, que a intenção inicial de Antunes fora a de montar *Grande Sertão*, embora ele tenha abandonado a idéia ao inteirar-se de que o conjunto de seu trabalho levaria nove horas de encenação. Mas a pesquisa feita pelo grupo foi aproveitada na montagem de *Augusto Matraga*, na qual o diretor paulista acrescentou elementos de invenção sua e de seu pessoal. Essas razões levam forçosamente a fazer-se a análise da peça, tomando-se como ponto de partida o exame minucioso das diferenças entre o conto e a adaptação.

Na encenação mantém-se o contorno geral da trama de Guimarães Rosa; isto é, a transformação e regeneração, a "ressurreição" do protagonista, Augusto Matraga – também conhecido como Augusto Esteves ou Nhô Augusto[1] –, que passa a santo, depois de ser a figura encarnada do mal. Atacado e marcado a ferro por seus inimigos, ele pula de cima de um barranco, numa descida simbólica ao inferno. Milagrosamente vivo, é descoberto por um casal de pretos velhos, Quitéria e Serapião, que moram "na boca do brejo"[2]. Estes cuidam do quase morto que, com o tempo, recupera-se e experimenta uma profunda conversão espiritual. A partir desse acontecimento,

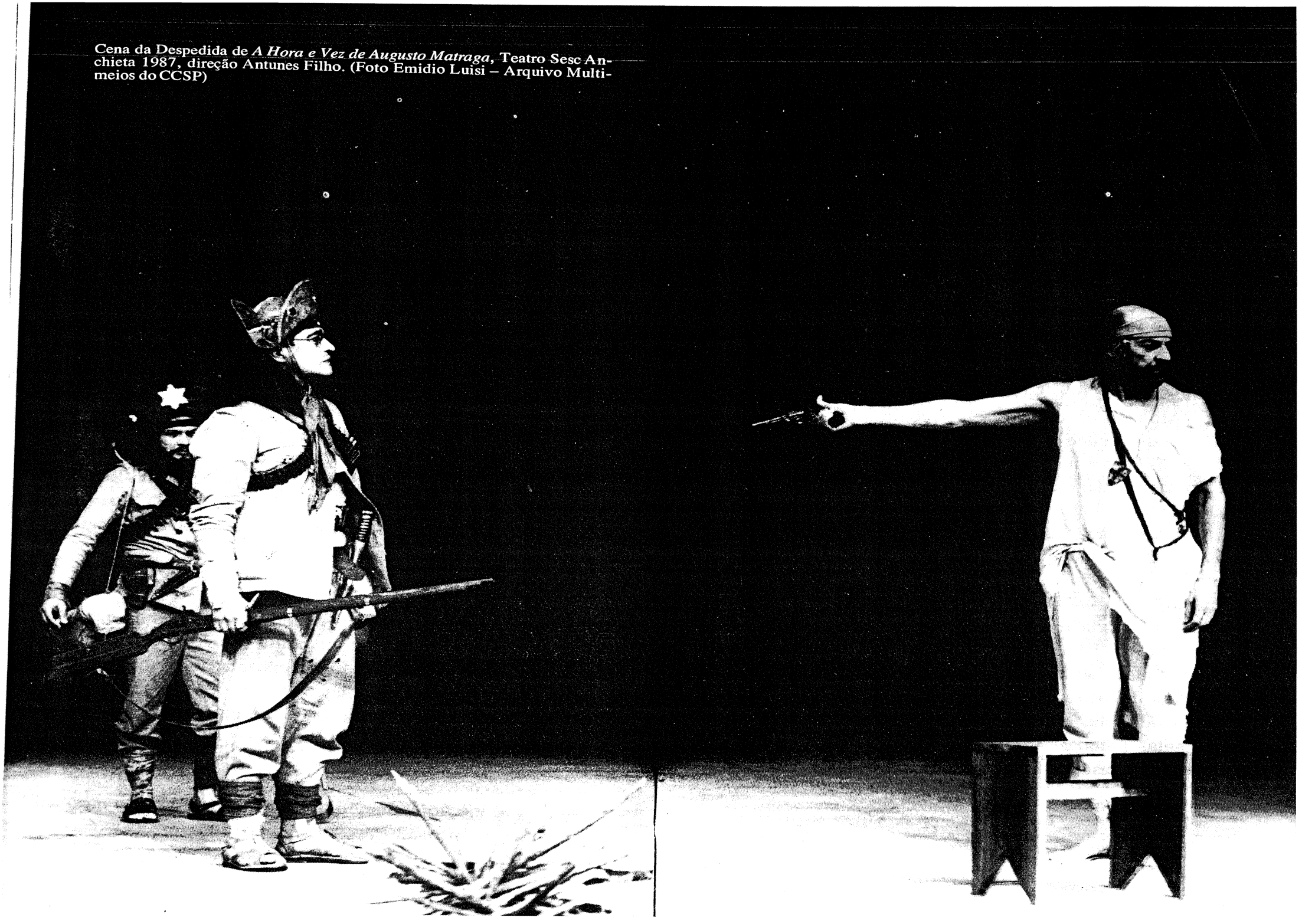
1. "... a personagem tem três nomes: Matraga, Augusto Esteves e Nhô Augusto. O primeiro é o nome mítico, o segundo o nome social, o terceiro o nome individual. O primeiro, de santo; o segundo de coronelão fazendeiro, rico e prepotente; o terceiro do indivíduo em sua demanda". Walnice Nogueira Galvão, "Matraga: sua Marca", in *Mitológica Rosiana*, São Paulo, Ática, 1978, p. 63.

2. Na adaptação, os velhos têm sua moradia "nas profundezas do mundo", e essa nova descrição serve para sublinhar o inferno simbólico.

ficam claros os paralelos com a vida de Cristo. O renascimento do protagonista corresponde ao mesmo tempo ao nascimento de Jesus – Quitéria e Serapião seriam Maria e José – e à ressurreição. Nas cenas seguintes, o recém-nascido/ressuscitado Matraga leva uma vida exemplar, dedicada aos pobres e aos inválidos. Com o casal de velhos, atravessa o sertão, lugar árido como a Palestina das viagens de Jesus, indo morar num sitiozinho de sua propriedade, no povoado do Tombador. Os anos passam, e um dia chega Joãozinho Bem-Bem, célebre e temido cangaceiro, com seus cabras. "Arranchando-se" na casa do protagonista, Bem-Bem convida Matraga a entrar no seu bando, oferecendo-lhe desse jeito a oportunidade de se vingar de seus inimigos. Joãozinho corresponde ao Diabo tentando Cristo, é o outro lado de Matraga, o homem que este fora antes da própria transformação, e com quem terá de acertar contas. Isso acontece no final do conto e da adaptação quando Matraga, depois de haver voltado ao seu lugar de origem e de haver reencontrado Bem-Bem, intervém contra a ordem de executar uma família, acusada de assassinar um dos jagunços. Para Matraga é o sinal que havia esperado: chegou sua hora e vez. Os dois lutam até o fim: Deus e o Diabo se fundem, abraçados na hora da morte.

Há, no entanto, diferenças muito grandes nos detalhes do enredo narrativo e do teatral. Cenas apenas referidas no conto são explicitadas na adaptação. Outras muitas se excluem, para facilitar as transições e sintetizar a estória, o que leva ao acréscimo ou à mudança de nomes do texto inspirador original. Por vários motivos também, entre eles a exposição e a dramaticidade, é modificada a ordem das cenas, e, embora seja preciso inventar falas para a encenação, é mantido sempre que possível o mesmo diálogo do conto, aparecendo na boca das personagens boa parte da própria linguagem narrativa de Gui-

Cena da Despedida de *A Hora e Vez de Augusto Matraga*, Teatro Sesc Anchieta 1987, direção Antunes Filho. (Foto Emidio Luisi – Arquivo Multimeios do CCSP)



marães Rosa. De modo geral, os processos internos (pensamentos das personagens, elementos implícitos ou sugeridos) tornam-se externos na adaptação.

A primeira cena é um leilão na praça pública (atrás da igreja, no conto) do arraial da Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici. É "noitinha de novena", ou "dia de Nossa Senhora das Graças", na adaptação. O segundo parágrafo do texto diz secamente: "Procissão entrou, reza acabou"[3]. A partir dessa mínima "deixa" verbal, Antunes inicia a peça com uma procissão ricamente detalhada. Transforma-se também o papel do leiloeiro. Se no conto ele pede "Respeito, gente, que o leilão é de santo!" (p. 320), na adaptação é o contrário, ele é quem "profana o ambiente", com sua atitude de vendedor crasso, tipo Sílvio Santos. Antunes faz que ele grite, "Alô meu povo! Alô meu povo do Córrego de Murici!!" e que leiloe um punhal do lendário cangaceiro Antônio Silvino e uma sandália de São Francisco de Assis. Ao acrescentar esses dois elementos, é evidente que o diretor pretende logo no início pôr em relevo certos temas rosianos e, de modo geral, sertanejos. No nível puramente folclórico, o cangaço e a lenda da presença de São Francisco no sertão criam imagens concretas do lugar, do ambiente, na mente do espectador. Mais do que isso, salienta-se a dualidade característica do universo rosiano, o conflito entre o bem e o mal, entre Deus e o Diabo, tema que será tratado ao longo da estória. Antunes põe também na boca do leiloeiro certo jogo de palavras popular: "Hoje é dia de festa, hoje é dia de quermessa! (*sic*) Venho com muitas prendas! – Prendas endas, catibare bendas, mate fare fendas, firi firi fendas"[4]. E inventa a figura da

3. João Guimarães Rosa, "A Hora e Vez de Augusto Matraga", *Sagarana*, 11. ed., Rio; José Olympio Editora, 1969, p. 319.

4. Antunes Filho segue o princípio estético rosiano de reinventar a linguagem regional.

mulher do leiloeiro, vestida de cigana, dançando e provocando os homens. Muda-se o nome da prostituta, de Sariema para Neide, e cria-se um conflito dramático. Passiva no conto, na peça ela desafia Matraga e lhe roga uma praga: "Que o diabo te jogue nas profundas do inferno, Nhô Augusto, e que te espete com os chifres da tua mulher". Se no conto o protagonista simplesmente a insulta e a larga, na adaptação o conflito é mais dramático: Neide leva uma surra e é humilhada publicamente quando Matraga rasga o vestido do corpo dela. Antunes utiliza esse primeiro quadro da encenação para transformar em diálogo a exposição feita no conto pelo narrador. O leiloeiro avisa o público da existência de Joãozinho Bem-Bem, Neide denuncia a traição da mulher de Nhô Augusto, e o capiau (já com nome na peça, Manuel Roosivelt), além de falar dos problemas financeiros e políticos do protagonista e de sua rivalidade com o Major Consilva, faz uma profecia: "Está chegando o momento do sangue e da traição". No texto original, Matraga manda seus capangas "estapear" o capiau quando este defende a prostituta, mas no espetáculo manda que Manuel seja capado. A primeira cena termina com uma síntese da dualidade entre o bem e o mal: os capangas de Nhô Augusto, encarnação do Diabo, levam para fora do palco o andar com a imagem da santa. Ou seja, a peça exagera até certo ponto a maldade de Nhô Augusto para deixar clara e dramatizar sua identidade antes da transformação. Dessa maneira, exterioriza-se o interior.

São abundantes os exemplos da técnica de fazer externas as dimensões internas. No conto o leitor conhece o interesse de Moura Ovídio por Dionora, mulher de Matraga, através dos pensamentos dela. Na adaptação, cria-se uma cena onde Ovídio declara suas intenções perante ela e tenta convencê-la, falando da maldade de Matraga. Na narração rosiana, a sugestão é mais sutil, e a paixão

de Dionora parece nascer do que não é dito: "E tinha uma força grande, de amor calado, e uma paciência quente, cantada, para chamar pelo seu nome..." (p. 324). Na peça, para criar um conflito dramático próprio do teatro, Dionora resiste às palavras de Ovídio defendendo o marido, falando que em criança, morando com a avó, ele queria ser padre, incidente revelado mais tarde no texto original. As palavras de Dionora, portanto, servem também de exposição narrativa.

Muitas personagens mais ou menos anônimas do conto – por exemplo, os capangas – ganham nome e adquirem uma personalidade mais concreta e dramática. Na adaptação, um dos homens de Consilva é Antônio Roosivelt, irmão do capiau mutilado por Nhô Augusto. Cria-se dessa maneira um motivo claro da vingança posterior; quem se vinga, no conto, é o próprio capiau, participando da surra aplicada pelos homens de Consilva. Há ainda outras mudanças nessa cena: o corpo de Matraga é embrulhado num "pacote" e jogado barranco abaixo (deixado no meio do palco). No conto, ele mesmo, depois de marcado a ferro – elemento que não consta na adaptação –, solta-se e pula "no espaço" (p. 330).

As cenas seguintes – como tudo na versão teatral – são contadas com muita brevidade: a descoberta do corpo de Matraga, sua cura e a reza dos velhos até a chegada do padre. O original, no entanto, demora muito na reação interna, nos pensamentos do protagonista. Na adaptação, quando o padre vê Matraga, este ainda está no estádio de só delirar, enquanto que no conto muito tempo já passou e Matraga está completamente consciente. No original já desapareceu do ânimo de Matraga a sede de vingança, mas na peça ele balbucia desejos de matar os traidores, o que motiva o padre a dar-lhe conselhos. No conto, Matraga confessa as maldades de sua vida, e é a partir dessa confissão que o padre lhe dá conselhos, mas na adaptação

estes são também motivados pelo estado grave de Matraga (na versão original ele já está quase recuperado). O Padre: "Estropiado por essa forma e quer matar?! Carece mais é de perdoar, porque se a virada da noite te levar, você pode comparecer diante do Altíssimo com a alma ajustada no Bem". No conto, já houve um longo processo de transformação interna antes da chegada do padre, impossível de traduzir para o palco, para o qual, então, é utilizado um recurso mais dramático: uma espécie de conversão à beira da morte. Sob muitos aspectos, o processo de transformação interna de Matraga dá-se externamente na peça, através do diálogo entre ele e o padre.

As cenas da conversão e da recuperação da saúde do protagonista demonstram, ainda, como o tempo é sintetizado: o que demora meses no conto, acontece na peça às vezes em pouco tempo "real", e outras vezes seu passar é apenas sugerido, existe só na imaginação do espectador. Ao encurtar o tempo, Antunes omite muitas das transformações internas de Matraga; suas mudanças, portanto, sujeitam-se em grau maior a circunstâncias externas. E se a recuperação da saúde é na versão rosiana um processo lento, doloroso, solitário e triste, na peça acontece rapidamente perante os olhos do espectador e num clima de animação e aplausos (dos velhos). De novo, os processos internos são teatralizados.

Essa animação é outra característica geral da encenação. Um bom exemplo é a partida, o início da viagem para o Tombador: a descrição de Guimarães Rosa é parca e seca – "pegou chão, sem paixão" (p. 337) – mas na adaptação a partida é feita com "muita paixão". Matraga faz questão de partir carregando a imagem da santa nas costas, uma clara alusão a outra peça, *O Pagador de Promessas*. E aqui Antunes põe na boca de Matraga palavras de muita emoção e significado: "Eu quero, Mãe Quitéria! Está chegando minha hora e minha vez! Vamos,

Mãe, ponha nas minhas costas!(...) Vamos partir(...) por esse mundo onde Deus jogou as trevas, mas também jogou a luz!'' (p. 14).

Junto com a maior dose de emotividade, cria-se uma dimensão alegre, festiva, carnavalesca, praticamente ausente no conto (onde o leitor descobre um mundo muito mais ascético/seco). Exemplos da adaptação: a euforia de Matraga quando consegue andar de novo, a figura humorística de Catraz, invenção que dá um toque leve e um lado brincalhão, próprios do teatro. Catraz apresenta um elemento do humor fantástico-folclórico – característico, por exemplo, do *Auto da Compadecida* – ao contar sua invenção, ''o trem que avoa'', puxado por urubus.

Antunes anima e sentimentaliza a encenação com o canto, a dança e através das bonitas lavadeiras que dão uma flor para Matraga. As boas obras deste, apenas aludidas no texto rosiano, são demonstradas com exemplos concretos e dramáticos na adaptação: o protagonista ajuda num parto e batiza o filho (poder eclesiástico que Guimarães Rosa não lhe confere); ajuda um leproso (chega a dar-lhe um beijo) e uma família faminta. De modo geral, se as personagens do conto são de poucas palavras, fechadas, casmurras, duras – mais mineiras –, as necessidades do teatro as transformam em seres mais loquazes, abertos, sociáveis, sensíveis, poéticos.

Talvez o caso mais claro da teatralização das personagens seja Pindózim, baseado em parte na personagem Juruminho do conto (este também dá origem ao cangaceiro Tatarana na peça). Pindózim acrescenta uma nota de humor – os cabras brincam e fazem algazarra com ele –, simpatia e inocência. Essa nova personagem, portanto, dramatiza e sentimentaliza o derradeiro conflito do enredo, pois Pindózim é o cangaceiro cujo assassinato leva a luta até a morte entre Matraga e Bem-Bem.

Correspondente à dimensão festiva da adaptação, a presença do cangaço serve para aligeirar o ambiente. Perto do fim da peça, os cangaceiros estão dando conta da presa roubada no povoado – imagem popular do cangaço que não consta no texto de Guimarães Rosa –, numa cena engraçada onde eles se divertem e caçoam entre si. Nessa e noutras cenas adicionais, as brincadeiras e a algazarra geral dos cangaceiros animam a encenação. Excetuado o caso de Joãozinho Bem-Bem, Antunes também dá nomes pitorescos a esses cangaceiros: Chamuscado, Diferente, Galo Cego, Bem-Te-Vi, Cuscuz, Virgínio, Mormaço.

Por outro lado,o cangaço é dramatizado. O primeiro aparecimento de Bem-Bem é muito mais emocionante do que no conto, pois na peça o bando entra dando tiro, os retirantes fugindo. Na narrativa rosiana não há tiro – pelo contrário, o chefe proíbe expressamente que seus homens fiquem dando tiro à toa – e os cangaceiros chegam no povoado desfilando, fortemente armados, porque apenas sua presença é assustadora no universo do conto, no sossego do meio ambiente.

Antunes coloca na adaptação o Major Urbano – símbolo da corrupção citadina –, que quer se fazer deputado, pactuando com o chefe dos cangaceiros, subornando-o. Urbano representa o político brasileiro atual que maneja um discurso político ''progressista'', prometendo ''mundos e fundos'', mas que na verdade não passa de um interesseiro. Ele é desprezado por Bem-Bem, que responde assim à proposta do político: ''Homem sou e meu povo me honra'' (p. 29). Essas palavras indicam que o diretor quer fazer dele uma figura populista à moda dos cangaceiros de Glauber Rocha.

Outra cena dramática acrescentada à peça é a de Maria Rita: ao trair um dos cangaceiros, ela e o amante são executados, numa demonstração da ''justiça'' peremptória e brutal do cangaço e da lei do macho.

Raul Cortez (Augusto Matraga) e Marlene Fortuna (Mãe Quitéria) em *A Hora e Vez de Augusto Matraga*. Teatro Sesc Anchieta 1984, direção Antunes Filho. (Foto Emidio Luisi – Arquivo Multimeios do CCSP)

Dramatiza-se não menos o relacionamento entre Matraga e Bem-Bem. Eles mantêm conversas teológico-éticas, ausentes do conto, sobre a predestinação, a vontade de Deus, a natureza do bem e do mal. Ao mesmo tempo, Antunes faz com que o cangaceiro descubra a identidade e o passado do protagonista e lhe ofereça a vingança contra seus inimigos, intensificando dessa maneira a tentação e o conflito interno da personagem. E como tantos elementos da adaptação, muitos dos diálogos entre o bandido e o santo baseiam-se em outras obras de Guimarães Rosa. Por exemplo, eis as últimas palavras de Matraga, tiradas de *Grande Sertão: Veredas:* "Nonada, mano velho... Desvira. É ver claro: o diabo não há. O diabo não existe. Existe é homem humano. Travessia".

Surge aqui uma pergunta: como interpretar o sentido do que é dramatizado? Os críticos já designaram para o conto de Guimarães Rosa as mais variadas interpretações religiosas e míticas. Maria Sylvia de C. Franco[5] apresenta uma análise excelente dentro do âmbito religioso-filosófico ocidental. Ela escreve que o homem se encontra no centro do mistério da criação do próprio homem, e a religiosidade é o caminho dessa descoberta. A aventura de Matraga segue os grandes momentos do evangelho de Cristo – advento, paixão, ressurreição –, e, também, a viagem do protagonista se constitui numa negação da sua nova identidade como Cristo. Isto porque sua vida vai da violência à negação da violência e finalmente à violência transfigurada (o assassinato de Joãozinho Bem-Bem). Dessa maneira, ele nega a envergadura de santo e humaniza-se num mundo infinito. O orgulho é seu inimigo e ao mesmo tempo a base de sua salvação. Com a humildade mascara o homem que fora, mas está destinado a recuperar a auto-estima. É irônico seu renascimento como "san-

5. Maria Sylvia de C. Franco, "A Vontade Santa", citada no programa de *Augusto Matraga*, Grupo Macunaíma, São Paulo, 1986.

to", pois Matraga mantém uma atitude de indiferença perante a brutalidade do mundo externo. Se ele defende a família contra Joãozinho, não o faz em nome da justiça mas em benefício da salvação própria. Na plenitude espiritual, ele, o homem, fica no centro do universo.

Outras interpretações pertencem mais à esfera mítico-primitiva. Dora Ferreira da Silva[6] examina os escritos de Guimarães Rosa em termos de uma visão animista – o Diabo latente em tudo – e do mito astral, repetido pela viagem humana. Alfredo Bosi define a mesma literatura em função das "relações mágicas e demoníacas que habitam a religião rústica brasileira(...), uma certa visão primitiva ou arcaica(...), mitologia sertaneja"[7]. Mas quem chega mais perto da visão implícita na encenação do Grupo Macunaíma é Walnice Nogueira Galvão:

> Seria de esperar que a narrativa (da) "Vida" (de Matraga fosse) comandada por um compasso ao mesmo tempo ternário e circular. Dado que a composição do conto remete os eventos a um tempo mítico, que não se interessa em datar, a circularidade se expõe no já acontecido, no per-feito. Começa com o nome de Matraga, que é o nome mítico, o nome do beato que ficou na memória popular, tal como Conselheiro é o nome que ficou da personagem histórica Antônio Vicente Mendes Maciel[8].

O diretor de *Augusto Matraga* também aplica à obra rosiana uma visão mítica. Em *Nelson 2 Rodrigues*, Antunes utiliza as teorias de Mircea Eliade, sobretudo o mito do eterno retorno ou ciclo das sociedades primitivas, onde o tempo humano se torna divino, repetindo o movimento da natureza, ao tentar, o homem, por meio dos ritos, regressar a uma criação mítica do começo, *ab origine*. Na presente encenação o diretor acrescenta outros elementos a essa visão primitiva, sobretudo o cristianismo popular e certa dimensão taoísta[9]. O que importa é que a viagem de Augusto Matraga corresponde até certo ponto a um ciclo mítico, uma passagem ritual através do sertão, um processo de sacrifício que leva à liberação e ao renascimento. Ao serem utilizados para a montagem, a mitologia arcaica e o mito do eterno retorno fundem-se com a liturgia cristã, imitando-se dessa maneira a tendência popular brasileira.

No Capítulo 3, demonstramos como o Grupo Macunaíma emoldura a visão mítica de *Nelson 2 Rodrigues* com o estilo ritual-processional. Essa dimensão está também presente em *Augusto Matraga*, pois nas palavras de Walnice Nogueira Galvão, "O tempo também adquire indeterminação mítica(...), predominando os ritmos amplos da natureza e da vida interior. Quando há alguma anotação, ela é vaga e quase ritual..."[10]. Antunes Filho

6. Dora Ferreira da Silva, "O Diabo não existe", citado no programa.

7. Alfredo Bosi, "O Conto Brasileiro Contemporâneo", citado no programa.

8. *Mitológica Rosiana*, pp. 61-62. Além dos críticos já citados e que compartilham essa visão arcaica da obra rosiana, poder-se-ia mencionar: Antônio Cândido, *Vários Escritos*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1970; Alexandrino Severino, "A Metáfora do Mar em Grande Sertão: Veredas", in *Transformations of Literary Language in Latin American Literature*, K. David Jackson (org.), Austin, University of Texas, 1987; Ana Luiza Andrade, "The Carnivalization of the Holy Sinner: An Intertextual Dialogue between Thomas Mann and João Guimarães Rosa", in *Latin American Literary Review*, vol. XIV, jan-june. 1986; Alaor Barbosa, *A Epopéia Brasileira*, Goiânia, Imery Publicações.

9. A idéia tao, além de ser uma desconstrução da palavra "sertão" – "ser tao" –, significa para Antunes abolir a questão do Diabo em Augusto Matraga, a dualidade entre o bem e o mal, criando um equilíbrio entre o *yin* e o *yang*. O que resta é o "*tao*", vocábulo chinês que quer dizer "caminho". Dessa forma, Antunes reinterpreta a travessia rosiana em termos taoístas: as viagens de Matraga são o princípio fundamental, não os conceitos teológicos, as boas obras, a dualidade. Segundo Antunes Filho, o protagonista mais parece um Buda que um Cristo, já que sua viagem oscila entre o bem e o mal, os quais se fundem e se reconciliam; portanto, não há dualidade, e Matraga aceita o mal como parte integral da condição humana. O que importa é só o caminho do homem, o tao. Tudo isso lembra as palavras do bruxo Don Juan, guia (ou invenção?) de Carlos Castañeda: "Para mí sólo los caminos que tienen corazón, cualquier camino que tenga corazón. Por ahí yo recorro, y la única prueba que vale es atravesar todo su largo. Y por ahí yo recorro mirando, mirando, sin aliento". *Las Enseñanzas de Don Juan*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968, p. 28.

10. *Mitológica Rosiana*, p. 64.

recria essa dimensão ritual no palco, iniciando o espetáculo com o tipo de procissão que já virou sua marca registrada.

A partir da procissão, o Grupo Macunaíma enche o palco com uma torrente de elementos religiosos e míticos, fazendo visual o implícito do conto. Antes do espetáculo começar ouve-se uma música indiana até apagar-se a luz da platéia. Do silêncio e da escuridão, a procissão entra estrepitosamente em cena, acompanhada da música minimalista de Philip Glass. Salienta-se logo no início do espetáculo a fusão de elementos míticos e cristãos. A música oriental corresponde à dimensão tao, e a de Glass, baseada nos ritmos africanos e indianos, é de caráter ritual, não-linear, com suas repetições e circularidade[11]. A procissão é visualmente cristã, os participantes vestindo os tradicionais trajes religiosos: anjo, frade, penitentes de hábito preto e carregando uma cruz, e o povo, vestido de trapos e levando um andor com uma imagem da santa, ex-votos e velas que circundam a santa e iluminam tudo brilhantemente. A procissão serpenteia pelo palco em câmara lenta, criando dessa maneira um clima onírico (essa última técnica é também utilizada em *Macunaíma* e *Nelson 2 Rodrigues*). Uma matraca[12] é tocada várias vezes durante a procissão e produz com seus estalos secos tensão dramática. A procissão pára e os participantes ajoelham-se para começarem uma oração, interrompida logo por uma gargalhada diabólica, emitida por um boneco que se assemelha a Satanás. Essa "deixa" sonoro-visual prefigura um dos temas fundamentais do enredo: o conflito entre o bem e o mal, entre Deus e o Diabo.

11. A mistura da procissão cristã com as músicas indiana e minimalista ilustra, outrossim, o desejo do diretor de internacionalizar o espetáculo, de ir além do regionalismo sertanejo.

12. A matraca, um instrumento de percussão formado de tabuinhas movediças, constitui uma referência visual e sonora a um dos significados associados com o sobrenome do protagonista. Alguns outros significados de "matraca": um pássaro (aparece no conto), uma pessoa loquaz e uma metralhadora.

A procissão é apenas um elemento da moldura visual que Antunes criou para o espetáculo, com o intuito de comunicar a fusão de elementos cristãos, míticos e popular-folclóricos. A forma dessa moldura é o "presépio" (termo usado por Antunes). No nível mais evidente, o presépio tem uma função ritual-mítica dentro da liturgia católica: expressa o ciclo anual, a recriação do nascimento de Cristo. No contexto do conto e da peça, Matraga de certa maneira nasce (renasce) nas mesmas circunstâncias humildes e numa região árida, a do sertão, e é concebido "imaculadamente" por Quitéria. Mas o presépio brasileiro é muito mais: trata-se de uma tradição popular-folclórica. No seu romance *Gabriela, Cravo e Canela*, Jorge Amado descreve um presépio popular verdadeiramente espetacular:

> Ano a ano foram as meninas Dos Reis aumentando seu presépio (...), juntando-lhe novas figuras (...) de revistas e almanaques, cuidadosamente colados depois em papelão (...). O grande presépio chegara a ser quase propriedade coletiva da comunidade (...) e o dia de sua inauguração era dia de festa (...). Representava o presépio, como é de esperar-se, o nascimento de Cristo na cocheira pobre da distante Palestina. Mas, ah!, a árida terra oriental era hoje apenas um detalhe no centro do mundo variado onde se misturavam democraticamente cenas e figuras as mais diversas (...)[13].

O presépio descrito pelo romancista baiano inclui figuras do cinema e outras populares, como o cangaceiro Antônio Silvino, mencionado também na adaptação – mas não no conto – de *Augusto Matraga*.

O presépio teatral do Grupo Macunaíma, por conseguinte, apresenta não apenas o (re)nascimento "divino"

13. Jorge Amado, *Gabriela Cravo e Canela*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1978, pp. 80-81.

mas também uma gama enorme de cenas da vida do sertão. O espetáculo poder-se-ia qualificar como a coreografia de um presépio, com diversos coros de gente e animais que fluem e correm pelo espaço cênico indicando fases e cenas da vida sertaneja. O espectador tem a sensação de ver as boiadas, de assistir ás migrações maciças de retirantes fugindo da seca[14]. De modo geral, o presépio faria pensar numa imagem imóvel, mas Antunes Filho não emoldura apenas quadros estáticos. Seu caixilho visual é um presépio feito vida, em movimento contínuo e cambiante, não só através do palco mas, na imaginação dos espectadores, de toda a extensão do sertão. E é por isso que essa notável moldura inclui viagens e buscas[15].

Há uma figura central que liga o presépio e as viagens, o burrinho Jericó[16]. Como todos os bichos que aparecem na encenação, o jumento é representado por um ator (nesse caso, uma atriz). Sua presença é imprescindível para muitas cenas principais e momentos de ação, iniciados quando Jericó bate o pé no chão três vezes: o compasso ternário é utilizado tradicionalmente para indicar o começo de uma peça musical ou teatral. E como o burrico que levou Maria a Belém e transportou Cristo nas viagens dele, Matraga vai "montado" em Jericó em suas "travessias" (vocábulo tomado de empréstimo a *Grande Sertão*). As travessias – as da própria vida humana – são indicadas quando o jumento se movimenta pelo palco fazendo três quartos de um círculo. Ou seja, o círculo fechado simboliza a realização da busca, mas o círculo aberto representa a própria busca, incompleta como a vida humana, segundo a visão de Guimarães Rosa: "Cada criatura é um rascunho a ser retocado sem cessar(...). Nada em rigor tem começo e coisa alguma tem fim (...)"[17].

O presépio popular brasileiro, declara Jorge Amado, incorpora "cenas e figuras as mais diversas". E nas travessias pelo sertão/palco Matraga e Jericó cruzam com boiadas conduzidas por vaqueiros, os atores representando os bois e imitando sua "postura" e movimento; carros de boi; mulheres semeando, com "sementes" de confete; lavradores arando, ceifando, fazendo a colheita e transportando feixes de lenha e de cana; dois homens carregando um catavento; um homem remando um barquinho; mulheres sertanejas com seu cachimbo característico e com embrulhos e cestos na cabeça; uma mulher em estado de parto; outra mulher com uma sombrinha e vestida de branco, montada num cavalo, representado por um ator;

14. Na encenação, durante a viagem para o Tombador ouve-se um canto que vai se aproximando; trata-se de um grupo de retirantes, entre os quais Pindózim, amarrado a um galho de árvore, em cruz. Os retirantes carregam a bandeira de uma seita religiosa, fazendo com que se pense no fanatismo característico do sertão, encarnado na personagem histórica Antônio Conselheiro e expresso em várias obras: a narrativa do próprio Guimarães Rosa, *Os Sertões* de Euclydes da Cunha, os filmes de Glauber Rocha, *A Guerra do Fim do Mundo* de Vargas Llosa. Os retirantes do espetáculo do Grupo Macunaíma fogem de Joãozinho Bem-Bem e seu bando, e no contraste entre os dois grupos – perseguidos e perseguidores – manifesta-se de novo o tema do bem e do mal, "Deus e o Diabo na terra do sol". Pindózim está amarrado porque quer ingressar no bando de cangaceiros, e a dualidade se torna mais complexa quando o rapaz identifica Joãozinho com Deus (no conto é Matraga quem num sonho vê o chefe dos cangaceiros como Deus). Os outros membros da seita identificam-no com o Diabo, e logo antes dele aparecer ouve-se uma "risada demonfaca", como na primeira cena se escuta uma "risada diabólica" pouco antes da entrada de Nhô Augusto. Em debandada, a seita foge dos cangaceiros como anteriormente os participantes da procissão fugiram de Matraga e seus jagunços. Nhô Augusto, o primeiro Diabo, transforma-se portanto numa espécie de Deus – ou Cristo ou santo –, e surge um novo demônio, Joãozinho, que tenta o novo "Cristo".

15. As viagens, mais importantes na adaptação do que no conto, destacam a dimensão épica, aproximando, nesse sentido, a peça de *Grande Sertão: Veredas*

16. Antunes fundamenta o nome Jericó num dos sinônimos de jumento, "jerico", usado no conto, e lhe dá um papel de mais destaque, personificando-o. Mas como no conto, é o burrico que escolhe o caminho na última viagem de Matraga. Ao transformar "jerico" em "jericó", também se salienta a ressonância bíblica do nome.

17. João Guimarães Rosa, *Estas Estórias*, citado no programa. Cabe lembrar, também, as palavras do autor pronunciadas no discurso de posse na Academia Brasileira de Letras: "Mas o que o homem é, depois de tudo, é a soma das vezes em que pôde dominar, em si mesmo, a natureza. Sobre o incompleto feitio que a existência lhe impôs, a forma que ele tentou dar ao próprio e dorido rascunho".

lavadeiras trabalhando e cantando na beira de um rio; um repentista cego; um mendigo leproso: penitentes vestidos de preto; os cangaceiros, os retirantes e o político mencionados antes. Esses grupos e figuras atravessam a cena em diferentes níveis, ângulos e ritmos: trata-se de uma marcação de textura complexa.

O presépio teatral termina quando Jericó leva o protagonista de volta para Murici, onde sua travessia começou, e o círculo da vida se encerra. No fim de seu caminho, Matraga enfrenta o destino, na forma de Bem-Bem e da morte, e projeta-se, desse modo, ao tempo antes da criação (sua ressurreição). É por isso que seu comportamento há de cumprir-se com o inexorável ciclo eterno.

Além da travessia, o presépio inclui formas rituais, a partir da procissão, como a cena de ressurreição do protagonista: misturando reza cristã e curandeirismo, Serapião e Quitéria ressuscitam o "morto". Durante essa cerimônia primitiva de purificação, simbiose do catolicismo e da feitiçaria, Matraga é deitado em cima de uma canga, de braços abertos, referência visual à crucificação[18]. Outros rituais são o batismo ministrado pelo protagonista e um rito de iniciação ao cangaço. Neste último – que também não aparece no conto –, Pindózim é admitido ao bando com uma oração:

> Eu te recebo no cangaço com os sete coros dos anjos, no cangaço eu te recebo com as sete virgens donzelas, eu te recebo no cangaço com as sete partículas das hóstias consagradas, no cangaço eu te recebo em nome do Pai, do Filho, do Espírito Santo... Batismo de fogo!

A oração apresenta uma simbiose de elementos cristãos e pagãos (por exemplo, a repetição do número

18. Segundo a análise mítica de Eliade, é com freqüência preciso, dentro do eterno retorno, o sacrifício para reiniciar um novo ciclo, nesse caso a morte e o renascimento de Augusto Matraga. A referência visual à crucifixão – que não consta no conto –, faz pela primeira vez que o espectador veja o protagonista como um Cristo.

mágico sete). Os cangaceiros utilizam pinga no lugar de água benta, e a iniciação termina com muita algazarra[19].

As cenas de cangaço, de modo geral, são bastante cinematográficas[20], tributo aos filmes brasileiros que tratam do assunto, desde *O Cangaceiro* até *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Destacam-se na peça a característica indumentária de couro; a repetição; a cena arquetípica – também do faroeste hollywoodiano – dos bandidos sentados ao redor de uma fogueira, cantando suavemente ao som de um violão; homens a cavalo (o movimento dos atores representa a equitação); muita ação na forma do tiroteio e outras lutas.

Um exemplo que sobressai na marcação de Antunes Filho é a luta de Matraga e Joãozinho. Os dois tiram a faca, e Jericó mostra o início da batalha com três batidas de pé, ritmo que é então marcado pela equipe inteira, transformada agora em gado. Os combatentes desaparecem em meio à boiada, e a luta até a morte é sugerida pelo movimento violento do corpo coletivo, cintilações das lâminas mortíferas, badaladas de sinos e golpes de "casco" estrondosos. Quando a boiada se separa, já terminou a luta nunca vista pela platéia mas por isso mesmo sentida ainda mais intensamente[21]. Os adversários emergem da briga mortalmente feridos, e a boiada foge em debandada. Quando Augusto e Bem-Bem caem mortos, Jericó entra em cena, pega uma caixa preta de munição, faz um círculo completo que simboliza a última travessia, a morte irrevogável, e ao colocar a caixa aos pés do protagonista esta se torna uma pedra supulcral. O jumento vai até uma

19. Trata-se, em certa medida, de um anti-rito, de uma paródia ritual, e de mais um exemplo do conflito entre o bem e o mal, já que a invocação da trindade nesse contexto seria considerada por alguns uma blasfêmia.

20. O presépio descrito por Jorge Amado mistura também figuras do cinema e do cangaço.

21. Na montagem de *Romeu e Julieta*, Antunes também marca uma luta até a morte dentro da multidão, apelando dessa forma para a imaginação dos espectadores.

lateral do palco, pára e fica olhando a tumba enquanto as luzes se apagam lentamente para terminar o espetáculo[22].

Antes da luta fatal, porém, há muitas cenas de vida, típicas do presépio brasileiro, algumas já citadas no contexto da travessia. O diretor criou com esse material uma coreografia muito variada. A lavoura constitui a base da vida sertaneja, e tem portanto uma forma ritual que conduz à renovação da vida. A cena que ilustra mais claramente tais noções é uma espécie de "dança" em que os atores, como lavradores, amontoam feixes de lenha. A equipe leva os feixes através do espaço cênico em variadas configurações de movimento e com um ritmo cada vez mais forte. A repetição rítmica, festiva, não é naturalista, mas representa a dos rituais e comemorações coletivos. A cena termina com a entrada de duas meninas vestidas de branco levando flores, símbolos primaveris do eterno retorno[23].

A coreografia ritual é muitas vezes acompanhada de música. Já fizemos referência às peças indiana e minimalista, inspiradas em fontes rituais, além do rock *post-mortem* da remontagem que acompanha o trabalho ritual dos ceifadores. A cerimônia de curandeirismo em que Quitéria e Serapião ressuscitam o protagonista é acompanhada da *Ressurreição* de Mahler, cuja a referência ritual é cristã. Todas essas músicas relacionam-se, ainda, com o propósito de internacionalizar o espetáculo. Não iria faltar, porém, música regional, armorial, o *Kyrie* tocado várias vezes nas viagens de Matraga, a dimensão litúrgica/sertaneja reforçando os paralelos com a vida de Jesus. Fora do contexto ritual mas correspondente ao folclórico, ouvem-se um aboio e uma música de realejo. Os ritmos se

22. Na remontagem a peça termina de outra maneira, com ceifadores trabalhando ao som de um *rock* progressivo até o *black-out*.

23. Essa cena de trabalho coletivo, pela forma e pelo conteúdo ideológico, lembra a cena das britadeiras de *Macunaíma*. De modo geral, Antunes mantém para *Matraga* o método de equipe, de representação coletiva.

destacam também, alguns com uma finalidade puramente dramática: os tacos com que o elenco bate no palco durante a viagem para o Tombador, um relógio que cria uma referência sonora à "hora" de Augusto Matraga e o bumbo tocado durante a surra de Nhô Augusto. O ritmo mais significativo são os golpes de pé no palco, utilizando como instrumento o próprio chão, para criar uma ligação direta com a natureza e seus ciclos, práticas das culturas africanas e ameríndias. Dessa maneira, como na montagem de *Macunaíma*, recriam-se as raízes primitivas da cultura nacional. E essa ideologia de "raízes" estende-se à cenografia e aos objetos concebidos para o espetáculo.

Antunes Filho mantém as técnicas grotowskianas desenvolvidas na encenação de *Macunaíma*. Não há para *Augusto Matraga* cenários fixos: todos os objetos são levados e tirados pelos atores[24]. O palco está geralmente vazio, ermo e pobre como o sertão. E os próprios objetos decorrem da estética de teatralizar os materiais simples e naturais e a miséria generalizada do meio ambiente latino-americano, sobretudo das regiões semifeudais como o sertão. Na montagem de *Macunaíma*, destacam-se as próprias matérias-primas – papel de jornal, pano –, cujo uso, como no teatro pobre grotowskiano, é multifuncional. Isto é, o Teatro de Laboratório, fundado em 1959 por Jerzy Grotowski, na cidade polonesa de Opole, rompeu com a tradição então predominante da cenografia "rica", sofisticada, realista. Os atores, utilizando um sistema de *signos*, criavam e recriavam continuamente o significado dos figurinos, objetos e cenários. Dessa maneira, o palco podia ser um mar, uma banheira um altar, um saco cheio de buracos uma roupa, um martelo um instrumento musi-

24. O projeto dos objetos foi organizado por Ricardo Karman; a responsável pelos figurinos foi Noêmia Mourão, artista plástica de projeção internacional que fora esposa de Di Cavalcanti.

cal batido no chão. Há muitos exemplos disso em *Matraga*: uma caixa de munição se transforma numa pedra supulcral, um pano negro vira uma gruta (a moradia do casal de velhos), o palco vazio sugere o sertão, os pés dos atores batem ritmicamente no chão. Como no caso de *Macunaíma*, apresentam-se diretamente as matérias-primas da natureza (folhas, pedras, bambu, madeira, aniagem, argila) e da lavoura (pão, milho, coco, palha, couro). As cores que predominam em *Augusto Matraga* são as da terra: matizes de marrom, preto e cinza. O diretor incorpora uma dimensão material que liga a natureza com sua recriação mítica na esfera humana: os elementos de água, terra e fogo, presentes sobretudo nas cerimônias, como o rito de purificação do protagonista. Mas o que sobressai na montagem são os próprios objetos, expressando a riqueza do artesanato, o engenho e a variedade de usos com que o sertanejo recria os materiais simples e naturais. O mesmo se pode afirmar quanto à linguagem: a fecundidade e imaginação baseadas na aparente simplicidade. E é esse material lingüístico popular que Guimarães Rosa recria. Antunes Filho, porque trabalha num meio visual, mais do que a fecundidade lingüística recria o inventivo material dos sertanejos[25]. Já descrevemos a indumentária de couro dos cangaceiros e os feixes de lenha. Outros objetos de madeira são pratos, caixas, carretas, andor, banquinhos, baldes, ferramentas de lavoura de todo tipo. Fazem-se do pano, muitas vezes de aniagem, os mais variados usos; por exemplo, roupa e cobertores. E há uma quantidade de utensílios, recriação do pragmatismo artesanal do sertão: garrafas, vasos, cuias, barris, bolsas e cestos, lâmpadas de querosene, chocalhos, alforjes, os esparadrapos, talas e muletas improvisadas para a recuperação do protagonista.

O Grupo Macunaíma transforma o conto de Guimarães Rosa, utilizando sua característica linguagem cênica, fundamentada no que é mais autóctone na cultura brasileira, e internacionalizando o profundamente nacional. A Antunes Filho poder-se-ia aplicar o que diz Antonio Candido, ao comparar Guimarães Rosa com Bela Bartok, e afirmar que ambos elaboram o seu trabalho, "forjando um estilo erudito, refinadíssimo, a partir do material folclórico, recolhido em abundância e, depois, elaborado de maneira a dar a impressão de que o compositor se havia posto no nascedouro da inspiração do povo, para abrir um caminho que permite chegar à expressão universal"[26].

25. Cabe lembrar aqui o que já escrevemos sobre a montagem de *Macunaíma*: "A utilização pelo Grupo Macunaíma de materiais simples é, em parte, um artifício conscientizador, semelhante, em sua função, ao seu método de representação baseado no trabalho intensivo. Em sua utilização imaginosa de materiais simples – exemplo de originalidade autóctone –, o Grupo Macunaíma dá uma amostra de como obter riqueza teatral nas condições do Terceiro Mundo". *Teatro e Antropofagia*, São Paulo, Global, 1985, pp. 80-81.

26. Antônio Candido, *Tese e Antítese*, citado no programa.

CONCLUSÃO

O moderno palco brasileiro, examinado através dos grupos de teatro mais destacados, demonstra um desenvolvimento cíclico; isto é, a partir dos anos 40 surge a cada década um grupo, ou mais de um, que define a natureza do teatro e constitui um marco em sua época. O ciclo, sem embargo, é interrompido pelo estado de sítio – o AI5 – na década de 70, e só recomeça com o aparecimento do Grupo Pau-Brasil (ou Grupo Macunaíma), em 1978. Todas estas companhias teatrais, dos anos 40 aos anos 60, deixam um legado para os sucessores seguirem e em função do qual se deve avaliar a contribuição do Macunaíma.

Os Comediantes

O grupo carioca Os Comediantes deu ínicio ao ciclo do moderno palco brasileiro com a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, analisada no terceiro capítulo deste livro. O legado de Os Comediantes é vastíssimo: eliminou-se o ensaiador, substituindo-o por um diretor que controlava a unidade artística do espetáculo e que orientava os atores com técnicas de representação específicas. Criou-se uma tradição de cenografia e iluminação de alta qualidade. Acabou-se o sistema antiquado do ator-empresário que montava comédias que repetiam fórmulas do século XIX. O repertório baseava-se agora na melhor dramaturgia internacional, mas, apesar do sucesso da peça de Nelson Rodrigues, não chegara ainda a hora e vez da dramaturgia brasileira. E cabe lembrar, também, que o líder de Os Comediantes, Zbigniev Ziembinski, formou-se na Polônia. Sem embargo, o teatro nacional já estava profundamente modificado e integrado na revolução estética iniciada na Semana de Arte Moderna de 1922.

O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)

Há muita controvérsia relacionada com o legado do TBC. Acusam-no de elitismo e falta de consciência social; alegam que destruíu uma tradição de teatro "popular" (a comédia de costumes) e que inibiu o desenvolvimento da dramaturgia brasileira, pois patrocinou encenações caras de obras estrangeiras. Queixam-se de que o TBC teria imposto valores estéticos e ideologias importados, fazendo pouco-caso da realidade brasileira. Mas há outra perspectiva, segundo a qual a companhia fundada por Franco Zampari estabeleceu um alto padrão estético para as encenações nacionais (ou deu mais um passo além do *standard* criado por Ziembinski e Os Comediantes);

montou obras "sérias", ao contrário da tradição meramente farsesca das companhias profissionais como a de Procópio Ferreira; mais do que qualquer outro grupo anterior encenou obras de autores nacionais (Jorge Andrade e Dias Gomes); incentivou uma miríade de outros elencos profissionais (Companhia Tônia-Celi-Autran); formou uma geração de atores, cenógrafos, dramaturgos e diretores (Antunes Filho), o que permitiu que o Brasil passasse a controlar seu destino teatral.

Teatro de Arena

O legado do Teatro de Arena constitui um tesouro cultural brasileiro. O Arena esteve na vanguarda de um movimento que deu ímpeto à dramaturgia nacional. Se começou como um TBC "mais barato", acabou sendo um modelo a ser seguido pela companhia de Zampari. As experiências do Arena estimularam uma temática teatral engajada e baseada numa linguagem e em questões sociais e personagens brasileiras. O grupo ajudou a romper a dependência no palco italiano e teve um papel importante no desenvolvimento de novos espaços cênicos e de modos de encenação imaginosos e de baixo custo.

Teatro Oficina

Herdeiro de Os Comediantes e do TBC, o grupo elevou as artes cênicas a um nível nunca visto no Brasil, fundindo os princípios estéticos com a conscientização. E se às vezes se inspirou em modelos estrangeiros (Brecht, Berliner Ensemble, Living Theatre), no seu período mais fértil o Oficina superou o papel de recipiente de cultura importada. Sua montagem revolucionária de *O Rei da Vela* significou que pela primeira vez um teatro brasileiro chegou à posição de iniciador e catalisador de um movimento cultural: a Tropicália.

Grupo Macunaíma

A companhia de Antunes, ao renovar o ciclo teatral cortado pela ditadura militar, é a principal beneficiária atual do legado dos grupos anteriores. Tem sido capaz de criar um teatro autóctone, brasileiro, sem subordinar-se à cultura importada. Se utiliza modelos estrangeiros (a teatralização do inconsciente de Robert Wilson ou o teatro pobre de Grotowski), abrasileira-os a ponto de o original submergir completamente nas novas criações cênicas. O Grupo Macunaíma tem mergulhado fundo nas raízes e nos mitos nacionais como nenhum outro teatro. Descobriu níveis desconhecidos no maior dramaturgo brasileiro, Nelson Rodrigues. Teatralizou a literatura clássica do país ao adaptar as obras de Mário de Andrade e João Guimarães Rosa. E é o único grupo cuja importância é tão universal quanto é brasileira. Há, no entanto, uma diferença muito clara entre o Macunaíma e as outras grandes companhias: o domínio quase que total de uma pessoa, do Antunes. Ziembinski contou com a colaboração indispensável de Tomás Santa Rosa. Passaram pelo TBC inúmeros diretores, atores e cenógrafos de destaque. O Arena foi enriquecido pela presença de José Renato, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal. O Oficina foi de José Celso, Fernando Peixoto e Renato Borghi. O Grupo Macunaíma é do Antunes, que já tivera uma carreira profissional brilhante antes de fundar sua companhia. Mas ainda é cedo; a crônica continua e, quem sabe, algum dia seja possível falar dos herdeiros. E não há dúvida de que se poderá falar de seu legado, não apenas para o Brasil mas para a América Latina.

Outras Perspectivas

Nem todos estarão de acordo com nossos critérios de seleção, porque deixamos de mencionar outros importantes grupos e encenadores das últimas décadas: Grupo Opinião, Teatro Ipanema, Asdrúbal Trouxe o Trombone, Teatro do Ornitorrinco, Pessoal do Víctor, Celso Nunes, Naum Alves de Souza, Gerald Thomas; não é nossa intenção descartar a contribuição valiosíssima destes ao teatro brasileiro. Mas trata-se de outros livros a serem escritos, como também terá que ser composta uma futura crônica do Grupo Macunaíma; nosso trabalho é apenas um passo dado num caminho muito longo.

UFAC
PROCED: Compra
DATA: 02 / 11 / 2011
R.S: 16181

TEATRO NA PERSPECTIVA

A PERSONAGEM DE FICÇÃO – Décio de Almeida Prado e outros (D001)
O SENTIDO E A MÁSCARA – Gerd A. Bornheim (D008)
A TRAGÉDIA GRECA – Albin Lesky (D032)
MAIAKÓVSKI E O TEATRO DE VANGUARDA – Angelo M. Ripellino (D042)
O TEATRO E SUA REALIDADE – Bernard Dort (D127)
SEMIOLOGIA DO TEATRO – Org. J. Guinsburg e J. T. Coelho Netto (D138)
TEATRO MODERNO – Anatol Rosenfeld (D153)
O TEATRO ONTEM E HOJE – Célia Berrettini (D166)
OFICINA: DO TEATRO AO TE-ATO – Armando Sérgio da Silva (D175)
MITO E HERÓI NO MODERNO TEATRO BRASILEIRO – Anatol Rosenfeld (D179)
NATUREZA E SENTIDO DA IMPROVISAÇÃO TEATRAL – Sandra Chacra (D183)
JOGOS TEATRAIS – Ingrid D. Koudela (D189)
STANISLAVSKI E O TEATRO DE ARTE DE MOSCOU – J. Guinsburg (D192)
O TEATRO ÉPICO – Anatol Rosenfeld (D193)
EXERCÍCIO FINDO – Décio de Almeida Prado (D199)

O TEATRO BRASILEIRO MODERNO – Décio de Almeida Prado (D211)
QORPO SANTO: SURREALISMO OU ABSURDO? – Eudinyr Fraga (D212)
PERFOMANCE COMO LINGUAGEM – Renato Cohen (D219)
GRUPO MACUNAÍMA: CARNAVALIZAÇÃO E MITO – David George (D230)
JOÃO CAETANO – Décio de Almeida Prado (E011)
MESTRES DO TEATRO I – John Gassner (E047)
MESTRES DO TEATRO II – John Gassner (E048)
ARTAUD E O TEATRO – Alain Virmaux (E058)
IMPROVISAÇÃO PARA O TEATRO – Viola Spolin (E062)
JOGO, TEATRO & PENSAMENTO – Richard Courtney (E076)
TEATRO: LESTE & OESTE – Leonard C. Pronko (E080)
UMA ATRIZ: CACILDA BECKER – Org. de Nanci Fernandes e Maria T. Vargas (E086)
TBC: CRÔNICA DE UM SONHO – Alberto Guzik (E090)
OS PROCESSOS CRIATIVOS DE ROBERT WILSON – Luiz Roberto Galizia (E091)
NELSON RODRIGUES: DRAMATURGIA E ENCENAÇÕES – Sábato Magaldi (E098)
JOSÉ DE ALENCAR E O TEATRO – João Roberto Faria (E100)
SOBRE O TRABALHO DO ATOR – Mauro Meiches e Silvia Fernandes (E103)
ARTHUR DE AZEVEDO: A PALAVRA E O RISO – Antonio Martins (E107)
TEXTO NO TEATRO – Sábato Magaldi (E111)
TEATRO DA MILITÂNCIA – Silvana Garcia (E113)
DO GROTESCO AO SUBLIME – Victor Hugo (EL05)
O CENÁRIO NO AVESSO – Sábato Magaldi (EL10)
A LINGUAGEM DE BECKETT – Célia Berrettini (EL23)
IDÉIA DE TEATRO – José Ortega y Gasset (EL25)
O ROMANCE EXPERIMENTAL E O NATURALISMO NO TEATRO – Emile Zola (EL35)
DUAS FARSAS: O EMBRIÃO DO TEATRO DE MOLIÈRE – Célia Berrettini (EL36)
MARTA. A ÁRVORE E O RELÓGIO – Jorge Andrade (T001)
O DIBUK – Sch. An-Ski (T005)
LEONE DE' SOMMI: UM JUDEU NO TEATRO DA RENASCENÇA ITALIANA – Org. J. Guinsburg (T008)
URGÊNCIA E RUPTURA – Consuelo de castro (T010)
TEATRO E SOCIEDADE: SHAKESPEARE – Guy Boquet (K015)
EQUUS – Peter Shaffer (P006)